Seix Barral Los Tres Mundos *Ensayo*

Francisco Rico

La novela picaresca y el punto de vista



Me pregunto si sólo el azar y la amistad (al mentarla, nombro a Rosa Regás) traen estas páginas a Biblioteca Breve, o si será verdad que Dios los cría, ellos se juntan y la reunión tiene algún sentido. Porque no en balde es Biblioteca Breve la colección cuya *series maior* más hizo por aclimatar entre nosotros la teoría y la práctica del *nouveau roman*, y no en balde la ortodoxia del *nouveau roman*, entre todas las novelas pasablemente nuevas, se define en los términos de un riguroso punto de vista.

Nadie ignora por lo menos el abecé de la técnica: el *nouveau romancier* arquetípico, a zaga de los maestros «traduits de l'américain», se propone «no mostrarnos jamás una escena describiéndola... desde todos los puntos de vista, es decir, como sólo podría verla Dios, sino únicamente como podría verla tal o cual espectador» (la cita casa a Claude-Edmonde Magny y José M. Castellet). Perfectamente. Pero no parece deshonesto preguntarse: ¿qué espectador? ¿Quién es, por ejemplo, *le voyeur*? Ni siquiera mi antiguo colega Lucien Goldmann, pese a haber entendido a Marx y a Lukács de pe a pa, está muy seguro de que se trate de Mathias. ¿O quién es el ocioso que puede perder horas y horas espiando tras *la jalousie*? No pondría la mano en el fuego por el marido (a ningún propósito).

En Robbe-Grillet, naturalmente, el escamoteo del observador en beneficio de lo observado es un dato argumental (en forma bien clásica, diga lo que quiera *Pour un nouveau roman*) y funciona, además, como *figura*, «pour indiquer l'existence, parfaitement separée de moi, des objets; l'absence de tout lien entre moi et ce qui m'entoure» (traigo por testigos a J. Bloch-Michel y Xavier Rubert). Y, si es así, no deja de sorprender el paradójico destino de esa *maniera* narrativa, de *l'école du regard* a la monocular escuela del cocido madrileño. Cierto, imaginada para sugerir el divorcio «entre moi et ce qui m'entoure», acabó, en algún autor menos dotado, en la fórmula favorita para expresar... el «compromiso» con la realidad. Filigrana de estilo, por otro lado, casi cerró la puerta a cualquier posibilidad de estilo lingüístico. Apuntada contra el novelista omnipresente y omnisciente del uso decimonónico, en fin, volvió a él del modo más gratuito; pues si cada escena se mostraba «como podría verla tal o cual espectador», pero ese espectador quedaba *fuera de la novela*, sin que nada nos explicara por qué fisgaba en tantas alcobas ni qué demonios hacía en tan varios paisajes, ¿acaso no era lícito adjudicarle atributos divinos?

En las grandes novelas picarescas (concretamente, en *Lazarillo de Tormes* y en *Guzmán de Alfarache*), el mínimo común denominador de la técnica narrativa consiste también en someter todos los ingredientes del relato a un punto de vista singular. Pero aquí no hay duda posible sobre *le voyeur* (ni sobre los esfuerzos de Lázaro por mantenerse lejos de cualquier *jalousie*): en ambos casos nos las habemos con ficciones autobiográficas, uno de cuyos asuntos esenciales es justamente mostrar la conversión del protagonista en escritor, justi-

ficar la perspectiva del pícaro en tanto narrador (vale decir, novelizar el punto de vista). Y ahora, al revés que en Robbe-Grillet, el propósito del anónimo quinientista y de Mateo Alemán es establecer vínculos entre el yo y el mundo, referir al personaje «l'existence... des objets» (por lo menos, en el universo de la fábula).

Tal ha sido mi tema en los dos primeros capítulos: inquirir el alcance estructural del punto de vista narrativo en *Lazarillo de Tormes* y en *Guzmán de Alfarache*; y supuesto que uno y otro son libros escritos en primera persona, el problema estribaba a menudo en aclarar las relaciones entre el pícaro como actor y el pícaro como autor ficticio. El tercer capítulo lo he dedicado a esbozar en qué forma se dilapidó la herencia de los dos geniales iniciadores de la novela picaresca; y tengo una ligera esperanza de que las páginas en cuestión, aunque centradas sólo en un par de motivos, contribuyan en otros niveles a definir y ordenar el conjunto del género picaresco.

La base de los tres capítulos es un cursillo de otras tantas conferencias, expuesto —en resumen o íntegramente— en varios lugares de España y los Estados Unidos, desde otoño de 1966. Al disponer el manuscrito para la imprenta —atendiendo a la cordial invitación de los editores— he agregado unos cuantos párrafos, en especial para recoger o discutir las aportaciones de la bibliografía reciente, y transformado en notas las sucintas referencias que se me iban acumulando al margen del original. Con todo, pese a retoques y adiciones, los tres capítulos permanecen esencialmente fieles a su forma primitiva, con la única ambición de quedarse en conferencias tolerablemente ligeras.

Quisiera repetir aquí mi gratitud a los amigos que

me dieron ocasión de someter a diversos públicos, y más o menos desarrolladas, las páginas siguientes. No es deuda fácil de olvidar la que tengo contraída con Elías L. Rivers, Emilio González López, Nina Fersen, Anson C. Piper, Guillermo Díaz-Plaja, Harry Sieber, Fernando Serra de Rivera y Ramón Isern. A última hora, al revisar el texto y echar en falta ciertos materiales con que contaba al preparar la primera versión, hube de recurrir a la generosidad de Marcel Bataillon y de Juan López-Morillas: para ellos, también, mi mejor reconocimiento.*

* El prólogo precedente corresponde a la primera edición (1970). Véase abajo, *Nota editorial*, pp. 185-187.

I

LAZARILLO DE TORMES, O LA POLISEMIA

Lo primero es el ojo que ve; lo segundo, el objeto visto; lo tercero, la distancia entre uno y otro.

ALBERTO DURERO

...entran en juego tres términos: lo que se ha de saber, el ser que conoce y el conocimiento mismo; examinémoslos uno a uno y descubriremos que nada se sabe.

FRANCISCO SÁNCHEZ

«Vuestra Merced» recibe una carta

Es cosa bien conocida: fruto tardío de las letras europeas, la novela no se atreve a dar la cara, aparece entre mohínes de sí es y no es, disfrazada de historia o cubierta con el embozo de un género literario admitido por todos. Aún en los aledaños de 1550, el autor de un libro de caballerías (por el estilo de los que tan fidedignos juzgaban el ventero Palomeque, Maritornes y algún que otro hidalgo manchego) no tenía empacho mayor en presentar las descomunales peripecias de sus héroes como una «crónica particular» rigurosamente verídica. El humanista y el lector que habían saludado los *studia humaniora*, en tanto, se deleitaban con la *Historia etiópica de Teágenes y Cariclea* y no dudaban en asimilar la obra de Heliodoro a la prestigiosa épica antigua.

Pero he aquí —rondamos el año de 1554, Carlos V piensa en Yuste— que las prensas sacan a la luz un librito endiabladamente singular: *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades.* Notable vida, vaya que sí. Lázaro de Tormes no es «hijo del rey Perión de Gaula y de la reina Helisena», como Amadís, sino del molinero Tomé González y de la lavandera Antona

Pérez. Ni llega, como Teágenes, a casarse con una princesa etíope y verse coronado gran sacerdote: «la cumbre de toda buena fortuna» es para él la boda con la barragana de un clérigo y un nombramiento de pregonero. Y entre el arranque y el desenlace no hay hazañas estupendas, escenarios deslumbrantes, altos ejemplos: Lázaro ha servido a un mendigo ciego, a un cura de pueblo, a un escudero tronado y a gentecillas de parecida calaña; se ha codeado con mozos de caballos, mondongueras y aguadores; ha frecuentado los mesones y recogido barro por los caminos... Poco más tiene que contar.

¿Qué autor se atrevería a ofrecer como crónica propiamente dicha —en tiempos en que Luis Vives consideraba trivialidad indigna de un historiador consignar el precio del trigo en época de sequía—[1] semejante rosario de menudencias? Por otro lado, ¿qué género canonizado por la preceptiva podía valer de *camouflage* a tan curioso espécimen? La convención literaria todavía no se llevaba demasiado bien con los humildes[2] (tan insólito debió sonar nuestro libro, que Lázaro hubo de improvisarse sociólogo y afirmar que poco o nada se debía a quienes «heredaron nobles estados»); la prosa narrativa, en particular, no contaba con precedentes cercanos

1. *De causis corruptarum artium*, I, II, 6, en *Opera omnia*, ed. G. y J. A. Mayans, vol. VI (Valencia, 1785), p. 108.

2. En romper con la tradición, para compenetrarse íntegramente con rufianes o rameras y retratarlos con la misma hondura y seriedad que a los nobles protagonistas, reside el rasgo más revolucionario de la *Tragicomedia* de Fernando de Rojas: es quizá la tesis fundamental del magno libro de M. R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, 1962 (y véase aún su complemento póstumo, «El ambiente concreto en *La Celestina*», en *Estudios dedicados a J. H. Herriott*, Universidad de Wisconsin, 1966, pp. 145-164), donde se hallará copiosamente justificada la afirmación que hago en el texto. Véase más abajo, n. 34.

de una atención tan sostenida y exclusiva a un personaje de la ruin calidad de Lázaro González Pérez.[3] ¿Qué hacer, entonces? Es inútil especular sobre las soluciones posibles, pero sí parece importante reconocer la del anónimo autor del *Lazarillo.* Existía desde siempre, en efecto, una forma literaria que se avenía de maravilla a conciliar la tradición retórica y la modesta historicidad que parecía de rigor en los balbuceos de la novela: la carta.

Y carta es, en buena medida, *La vida de Lazarillo de Tormes.*[4] El *Prólogo* concluye justamente indicándolo así: «Vuestra Merced *escribe se le escriba* y relate el caso

3. La *novella* a la italiana, limitada a una sola situación e incomparablemente menos perceptiva a la peculiaridad y la coherencia humana del protagonista (cuando lo hay), claro está que no podía servir de molde para el proyecto de dar «entera noticia» de una «persona», según se propone el *Lazarillo.* Nuestro libro es rico en chascarrillos folclóricos (Marcel Bataillon fue el primero en estudiarlo con solvencia, en la importante «Introduction» a *La vie de Lazarillo de Tormès,* París, 1958), y conoce y emplea la obra de algún *novelliere;* pero justamente supera ese *one-dimensional material* absorbiéndolo en la trama, subordinándolo al progreso de la acción: la facecia o la anécdota, que antes divertían sólo por lo que eran, interesan también, embebidas en el *Lazarillo,* por cómo están y a quién le ocurren y en qué medida le afectan. Debe verse ahora, al propósito, Fernando Lázaro Carreter, «Construcción y sentido del *Lazarillo de Tormes*», en *Ábaco,* 1 (Madrid, 1969), pp. 45-134: estudio de todo punto fundamental, donde se somete a un sagacísimo examen el ten con ten de tradición y originalidad en que se gesta el *Lazarillo.*

4. «Epístola hablada», la llama Claudio Guillén, en un trabajo básico sobre «La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*», *Hispanic Review,* XXV (1957), p. 268; y vale el participio, si referido al estilo próximo a lo coloquial. Guillén escribe todavía, p. 271: «El *Lazarillo...,* más que un relato puro, es una "relación" o informe hecho por un hombre sobre sí mismo»; de la exactitud de tal advertencia da testimonio algún intento independiente de caracterizar nuestra novela como *carta relación,* «telle qu'on en reçoit des conquistadors et des découvreurs» (Ch. V. Aubrun, en un curso de la Sorbona [1953-1954], mimeografiado en resumen por la F.G.E.L., 1960, p. 1).

muy por extenso...» (62);[5] y las primeras palabras de la narración, encabezada por un *pues* ilativo, muestran a las claras que Lázaro la entiende como satisfacción de una deuda epistolar: «Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes...» (63). «Vuestra Merced» (también nosotros designaremos así a tan enigmática figura) se ha dirigido a Lázaro por carta, para inquirir noticias de un asunto aún impreciso; y Lázaro le ha contestado de igual forma, subrayada por la muletilla poco menos que ritual en tales circunstancias: «escribe se le escriba».[6] Lázaro no olvida nunca a quién se endereza, ni lo que piden los cánones del género: la epístola es la mitad de un coloquio («velut pars altera dialogi»),[7] y nuestro relato se entrevera de apelaciones al destinatario («huelgo de contar a Vuestra Merced...», 67; «porque vea Vuestra Merced...», 74, etc.); y si la costumbre antigua (al revés de la moderna) prescribía que al final se dejara constancia del lugar y la fecha de redacción,[8] la obra termina con un toque cronológico

5. Los números entre paréntesis, sin más advertencias, remiten a las páginas de la única edición del *Lazarillo* verdaderamente científica: la preparada por José Caso González, Madrid, 1967. Para los puntos en que me alejo de ella, apoyado en la impresión burgalesa de 1554, véase mi artículo «En torno al texto crítico del *Lazarillo de Tormes*», en *Hispanic Review*, XXXVIII (1970). La cursiva de las citas es siempre mía; modernizo la ortografía y algún otro pormenor.

6. A otro propósito, Arturo Marasso notó el abuso del sintagma «escrebísme, señor, que os escriba» en las popularísimas *Epístolas familiares* de fray Antonio de Guevara (*Estudios de literatura castellana*, Buenos Aires, 1955, p. 161): no menos de cinco veces se emplea, por ejemplo, en la breve carta LX (ed. J. M. de Cossío, I [Madrid, 1950], pp. 407-409).

7. Así la define Angelo Poliziano, *apud* E. Garin, *Prosatori latini del Quattrocento*, Milán-Nápoles, 1952, p. XI, n. 3.

8. Compárese, por ejemplo, Luis Vives, *De conscribendis epistolis*, VII, en *Opera omnia*, II, p. 293. Véase además mi nota 19.

(«esto fue el mesmo año...») y con una mención indudable de «esta insigne ciudad de Toledo» (145).

La tópica al uso persiste en caracterizar el Renacimiento como edad complacida en lo individual. Rara vez (valga la muestra) se desentraña suficientemente ese rasgo de época, pero no por ello parece menos cierto. El Renacimiento es, sin duda, el período del libre examen y la religión personal, de la reducción *ad hominem* de las relaciones sociales y económicas (incomparablemente más vinculadas, en la Edad Media, a la familia y el grupo), del retrato y el nacimiento del registro civil.[9] Un estudioso poco dado a generalizaciones brillantes y mal documentadas, Paul Oskar Kristeller, ha podido rastrear en la floración del individualismo uno de los factores del éxito inigualado de la literatura epistolar entre los siglos XIV y XVI.[10] La carta se ha prestado siempre a la confidencia y la confesión; a la altura de 1554 estaba, además, bien curtida en la autobiografía. Angelo Poliziano[11] distinguía dos maneras de carta: una, «gravis et

9. Añadámosle una pizca de metafísica, con una cita de Nicolás de Cusa: «...ut nihil sit in universo, quod non gaudeat quadam singularitate, quae in nullo alio reperibilis est» (*apud* E. Colomer, S. I., en el colectivo *L'opera e il pensiero di G. Pico della Mirandola*, Florencia, 1965, II, p. 73); y con otra de Gonzalo de Ayora: «El argumento de esta obra no es el hombre universal, ni la universalidad de las causas, sino el hombre individual» (texto comentado por J. A. Maravall, *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento*, Madrid, 1960, p. 33).

10. *Renaissance Thought*, II (Nueva York, 1965), pp. 28 y 65; *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*, Stanford, 1966, p. 21. Véase también J. E. Gillet, *Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*, ed. O. H. Green, Philadelphia, 1961, pp. 228-233 («The Discovery of Man: Letters»); J. C. Mainer, «Notas a una nueva edición de la picaresca», en *Ínsula*, núm 266 (enero de 1969), p. 3 *d* y n. 5.

11. En el lugar citado en la n. 7. La misma distinción se halla en el prólogo de Vives al *De conscribendis epistolis*, p. 264. Sobre la carta (y el diálogo) véase W. Rüegg, *Cicero und der Humanismus. Formale Untersuchungen über Petrarca und Erasmus*, Zurich, 1946, pp. 25-65.

severa»; la otra, «otiosa», salpimentada de bromas, con cantidad de proverbios, de estilo algo menos llano que el diálogo. Pues las dos maneras se habían fogueado en la autobiografía. De Platón (nada menos) a Petrarca, Lapo da Castiglionchio o el doctor Villalobos, la misiva autobiográfica «gravis et severa» a menudo se escribió para justificar —a instancia ajena, verdadera o supuestamente— una determinada actitud o situación viéndola en la perspectiva de toda una vida.[12] La subespecie «otiosa» fue tan notoria que incluso tuvo casillero y denominación propia *(iocosa de se, lettera faceta)* tanto en los manuales de redacción epistolar exigidos por la pedagogía del humanismo como en las compilaciones de *carte messaggiere* que conocieron un éxito espectacular a partir del volumen publicado por Pietro Aretino en 1537.[13] La «iocosa», «faceta» o —en castellano— «graciosa» tendía a centrarse en un solo episodio o anécdota en que el objeto de burla o risa era el mismo autor de la carta; gustaba del chismorreo, la alusión picante, la ironía a propósito de las pequeñeces cotidianas; y fácilmente se convertía en apócrifa o se atribuía a personajes del todo ficticios:[14] los más humildes siervos de la república de Venecia, en Andrea Calmo (1547, 1548, 1552); las «valorose donne» que defendían de maledicencias su reputación, en Ortesio Lando (1548); o, en vena de soliloquio, el ridículo «mal maritato» de Cesare Rao (1562).

12. Una vida, por otra parte, más de una vez interpretada como un triunfo de la virtud y el esfuerzo individual, frente a las pretensiones de la nobleza hereditaria. Véase, más adelante, pp. 52-56.

13. Entre los testimonios de la larga fortuna española de esa moda se cuentan especialmente las citadas *Epístolas* de Guevara.

14. Por desgracia, esa veta está desatendida en la útil antología de G. G. Ferrero, *Lettere del Cinquecento*, Turín, 1967².

Con esa tradición, pues, entronca el *Lazarillo de Tormes*. Entendámonos: no se trata de que nuestro relato la parodie o la prolongue, por las buenas; es más bien que se apoya en ella para hacerse identificable como entidad literaria. Tampoco pretendo que tal linaje epistolar fuera el único estímulo que sugiriera al misterioso autor consumar un desplazamiento de lo vivo a lo pintado y escribir la novela en forma de autobiografía.[15] Es sumamente probable que se inspirara también en Apuleyo y que los azares del *Asno de oro*, narrados por boca del propio protagonista ficticio, lo encaminaran al empleo de la primera persona. Pero, si fue así, el dato se quedó fuera de la novela (aunque ello no significa que sea menos importante en otro orden de cosas). Como carta autobiográfica, en cambio, el libro no sólo satisfacía la discreta exigencia de historicidad que se estilaba en la época para la ficción (cara), sino que la reforzaba con una decisiva inyección de realismo, de verosimilitud (cruz). Porque Lázaro cuenta, con adecuada lógica, lo que sólo él puede saber;[16] pero, además, lo que

15. Véase F. Lázaro Carreter, «La ficción autobiográfica en el *Lazarillo de Tormes*», en *Litterae Hispanae et Lusitanae*, Munich, 1968, pp. 195-213. A este esencial trabajo habrá de acudir el lector interesado en los orígenes de la primera persona narrativa en el *Lazarillo*; ahí se examina la «confluencia de estímulos» que, por cuanto puede alcanzarse, parece determinar la autobiografía: la exigencia de verosimilitud, característica del humanismo; el plausible influjo de Apuleyo y Luciano; notablemente, el patrón «de la carta que obedece al modelo "expetis me... fortunae meae narrationem explicitam"» (p. 208), etc. A mí, ahora, no me concierne tanto la posible fuente del recurso autobiográfico, como su sentido en el marco de la obra ya conclusa, *a posteriori*.

16. Si no se radicaliza, he aquí una interesante observación de uno de los más afortunados novelistas de hoy, Michel Butor, *Essais sur le roman*, París, 1969, p. 75: «Caractéristique à cet égard le fait que lors de toutes les mystifications romanesques, chaque fois que l'on a essayé

Lázaro cuenta (en seguida vamos a comprobarlo) es en buena parte la razón de que cuente algo (con otro trabalenguas: la carta de Lázaro aspira a explicar por qué le han pedido que escriba una carta). El supuesto género literario del *Lazarillo*, de tal modo, forma parte del argumento.[17]

El caso

Ciertamente, el molde epistolar no podía abordarse sin más, en una fábula «con pretensiones de sucedido..., dada como real».[18] Porque ¿a quién le parecería creíble que una personilla de poco más o menos se ocupara en levantar acta «de sus fortunas y adversidades»? Hacía falta un pretexto. Y desde luego lo hay. Volvamos al final del *Prólogo*: «Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate *el caso* muy por extenso, parecióme no to-

---

de faire passer une fiction pour un document, prenons par exemple le *Robinson Crusoé* ou le *Journal de l'année de la peste* de Daniel Defoe, on a utilisé tout naturellement la première personne. En effet, si l'on avait pris la troisième, on aurait automatiquement provoqué la question: "Comment se fait-il que personne d'autre n'en sache rien?"»

17. Más difícil de verificar, pero por lo menos cierta *sub specie aeternitatis*, es la inteligente indicación de Américo Castro, *Hacia Cervantes*, Madrid, 1960², p. 137, a propósito del anonimato de la novela: «Como una biografía de tan minúsculo personaje habría carecido de toda justificación (estaba muy lejos el Romanticismo del siglo XIX), el autor hubo de inhibirse y ceder la palabra a la criatura concebida en su imaginación. El estilo autobiográfico resulta así inseparable del mismo intento de sacar a la luz del arte un tema hasta entonces inexistente o desdeñado... El autobiografismo del *Lazarillo* es solidario de su anonimato.»

18. Aspecto del *Lazarillo* oportunamente subrayado por Eugenio Asensio, «La peculiaridad literaria de los conversos», *Anuario de estudios medievales*, IV (1967), p. 341.

malle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona» (62). Cabe preguntarse qué caso es el que ha despertado la curiosidad de «Vuestra Merced» y, por ahí, ha llevado a Lázaro de Tormes, humilde pregonero de Toledo, a tomar la pluma tan «por extenso», que en el afán de aclararlo plenamente, explicándolo desde las raíces, ha acabado esbozando una autobiografía. Para averiguarlo, lo primero es advertir que no sólo Lázaro prodiga las expresiones dirigidas a la persona que solicitó el relato («huelgo de contar a Vuestra Merced...», etc.), sino que incluso, en el último capítulo, «Vuestra Merced» llega a asomar su figura en la narración. El protagonista, en efecto, ejerce un oficio real, «en el cual —dice— el día de hoy vivo y resido, a servicio de Dios y de Vuestra Merced»; y se declara feliz al arrimo del «señor Acipreste de Sant Salvador, mi señor, y servidor y amigo de Vuestra Merced» (141-142), por las mismas fechas en que la ciudad agasaja a Carlos V con «grandes fiestas y regocijos, como Vuestra Merced habrá oído» (145).[19] Pues bien, aunque

19. «Esto fue el mesmo año que nuestro victorioso Emperador en esta insigne ciudad de Toledo entró y tuvo en ella Cortes, y se hicieron grandes regocijos y fiestas, como Vuestra Merced habrá oído. Pues en este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna» (145). Así reza el último párrafo de la novela, y no deja de sorprender el empleo del pretérito («fue», «estaba»). Desde la boda de Lázaro al momento en que «Vuestra Merced» se interesa por *el caso* ha transcurrido algún tiempo («siempre en el año le da...», etc., 143). Pero pienso que «fue» y «estaba» no remiten al pasado (más o menos lejano) de la boda, sino al presente del *caso* y de la (supuesta) redacción de la novela. Creo, en efecto, que nos las habemos con un cultismo sintáctico, con un calco del «pasado epistolar», común en latín («Une tendance existe dans la correspondance à se placer du point de vue du destinataire lisant la lettre et, par suite, à exprimer au passé ce qui est présent pour l'expéditeur», A. Ernout y F. Thomas, *Syntaxe latine*, París, 1959², p. 227). Si estoy en lo cierto, el empleo del «pasado

no dispusiéramos de otros elementos de juicio, la misma coherencia de la novela parecería exigir que, si «Vuestra Merced» había pedido que se le escribiera *el caso*, éste debió suceder en el período de la vida de Lázaro en que el pícaro y el señor llegaron a conocerse:[20] el período historiado en el capítulo final.

¿Cómo olvidar esas páginas? Lázaro ha hallado asiento definitivo en Toledo. El esfuerzo propio y el favor ajeno le han conseguido una plaza de pregonero; y ella le ha franqueado el camino a provechosas amistades. Una lo ha sido en particular: la de cierto clérigo, el Arcipreste de San Salvador, que confió a Lázaro la tarea de pregonar que tenía vinos en venta y, viendo las buenas cualidades del mozo, le propuso casarlo con una criada suya. Lázaro aceptó y no ha tenido motivos más que para felicitarse. El buen Arcipreste ha resultado un gran protector de la parejita: les ha alquilado vivienda junto a la suya, menudea los regalos, los invita a almorzar... Bien es cierto que no han faltado malas lenguas,

---

epistolar», en función de presente, subrayaría el disfraz de carta del *Lazarillo* y daría al último párrafo un tono irónico similar al que, en el *Prólogo*, arropa con citas clásicas y tópicos de la tradición noble el ruin asunto de la novela. A. Marasso, *Estudios de literatura castellana*, p. 159, propone ver en dicho pasaje un recuerdo paródico del final de las *Geórgicas* (IV, 559: «Haec... canebam..., Caesar dum magnus...»); quizá sea así (compárese F. Lázaro Carreter, «Construcción y sentido», pp. 118-119); pero, en cualquier caso, debe advertirse que el «canebam» de Virgilio es hermano del «scribebam» con que Cicerón data una carta (por ejemplo, *Ad Atticum*, IV, III, 5) o del «dictabam» con que Horacio indica dónde acaba de componer una *epistula* (I, X, 49).

20. El Arcipreste, parece obvio, es el único punto de contacto entre Lázaro y «Vuestra Merced»: no sorprende, pues, que el tercer personaje del *caso*, la mujer del pregonero (según se verá), sea el principal punto de contacto (digámoslo aún así) entre los dos servidores de «Vuestra Merced». *El caso* que interesa a «Vuestra Merced» es, al fin, la clave de su propia relación con Lázaro.

«diciendo no sé qué y sí sé qué» (143): que si la mujer de Lázaro entra y sale de casa del Arcipreste (naturalmente, va «a hacer la cama y guisalle de comer»), que si antes de la boda «había parido tres veces...». Lázaro no piensa permitir que semejantes calumnias turben la paz y prosperidad que disfruta: está dispuesto a jurar «sobre la hostia consagrada» que la suya «es tan buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo» (145).

No otro es *el caso*: las hablillas que corren por la ciudad sobre el equívoco trío, la sospecha de un *ménage à trois* complacientemente tolerado por Lázaro. Pero Lázaro —ya lo sabemos— desprecia los calumniosos rumores y ni aun se digna tratar de ellos. Sólo porque «Vuestra Merced» es quien es y le ha escrito que «se le escriba y relate *el caso* muy por extenso» ha accedido el pregonero a ventilar el asunto, reivindicando la honra sin tacha de su mujer. Aclarada la situación satisfactoriamente, ya puede poner punto final y anunciar que ha cumplido el encargo: «Hasta el día de hoy nunca nadie nos oyó sobre *el caso*» (144).

El caso es, pues, el pretexto de *La vida de Lazarillo de Tormes*. Pero no sólo eso: es, también, el asunto último de la novela. Importa no perder de vista la capital advertencia del *Prólogo*: si tenemos «entera noticia» del protagonista, agradezcámoslo a que Lázaro ha decidido no tomar «el caso... por el medio, sino del principio». La autobiografía, así, depende del *caso* y a la vez lo justifica; o (para aplicar los términos familiares de Ferdinand de Saussure) se nos presenta entendida como la dimensión «diacrónica» del *caso*, como su trayectoria a lo largo de un «eje de sucesiones» de entre los varios que componen la entera existencia de Lázaro. Lázaro, el individuo, asume el pasado en función de su presen-

te[21] de pregonero satisfecho con las «mil mercedes» (145) que Dios le envía a través de su mujer y el Arcipreste; y el *Lazarillo*, la carta, se organiza en la convergencia de los diversos episodios anteriores hacia *el caso* del capítulo final.

EL CIEGO Y «VUESTRA MERCED»

El núcleo del *Lazarillo*, de tal modo, se encuentra en su conclusión: al *caso*, acaecido en último lugar y motivo de la redacción de la obra, han ido agregándose los restantes elementos —sus preludios e ilustraciones— hasta formar el todo de la novela. Por supuesto, no cada

21. Es una de las más importantes conclusiones del espléndido ensayo de Claudio Guillén, *Hispanic Review*, XXV (1957), pp. 264-279. Guillén vacila en la identificación del *caso*, pp. 269-270: «¿Conocería el amigo del Arcipreste de San Salvador la indigna relación que con éste tenía Lázaro? [...] ¿Responde o no la confesión final de Lázaro a una petición de cuentas?»; pero creo que el pasaje del *Prólogo* (62) varias veces aducido y su parejo en el capítulo último (144), ambos con la mención explícita del *caso*, no permiten dudas sobre la cuestión: nos dan el «argumento», las causas eficiente y final (que diría un escolástico), del *Lazarillo*. Guillén, por otro lado, presenta la carta del pregonero como «un acto de obediencia» (p. 268); sin embargo, no relaciona con él la construcción novelística propiamente dicha: más bien, a zaga de Bergson (véase F. Lázaro Carreter, «Construcción y sentido», p. 55, n.), insiste en que «los puntos culminantes de la obra coinciden con unos hechos de conciencia: con los componentes esenciales de la memoria de Lázaro» (p. 271). Cierto; pero ni los hechos de conciencia ni la memoria del pregonero se presentan como motivos determinantes de la redacción del libro (en buena parte sí ocurre así, en cambio, en el *Guzmán de Alfarache*). No hago estas observaciones (sujetas a enmienda «de quien mejor sabrá») para seguir la moda cicatera de señalar una coincidencia con X. y apresurarse a añadir: «But X. fails to notice...» Simplemente quiero indicar que el planteamiento de Guillén y el mío se complementan, perfilando, por lo mismo, una interpretación bastante creíble del *Lazarillo* (compárense los comentarios iniciales de Guillén, p. 264).

brizna de información sobre la prehistoria de Lázaro se deja entender directamente en relación con su desairado presente de marido postizo, pero sí se subordinan a él todas las células narrativas que fijan la estructura del conjunto, todos los hilos que determinan el dibujo del tapiz.

Los azares de Lázaro al servicio del ciego, por ejemplo, se ordenan ostensiblemente en torno a cinco motivos primordiales: [1] la «gran calabazada» de Lázaro contra el toro de piedra; [2] las argucias para beberle el vino a su amo y el jarrazo con que las paga; [3] la burla de las uvas; [4] el hurto de la longaniza y la consiguiente zurra, y [5] el topetazo del ciego contra un poste. Parece claro, por otra parte, que [1] y [5] son cara y cruz de una sola moneda (Lázaro demuestra haber aprendido la lección, vengándose del mendigo con una estratagema paralela),[22] y que [2] y [4] repiten un mismo esquema y se refuerzan mutuamente. Pues bien, ambas parejas cobran relevancia en la armazón de la novela en tanto referidas al *caso* final.

El meollo de [1] y [5] es harto conocido: el ciego asegura al rapaz que, si acerca la oreja al verraco que está a la entrada del puente romano de Salamanca, oirá «gran ruido dentro dél» (67); así lo hace Lázaro y, por ingenuo, recibe un buen testarazo y un comentario sarcástico: «Necio, aprende, que el mozo del ciego un punto ha de saber más que el diablo» *(ib.)*. Es la verdadera partida de nacimiento del muchacho: «Parecióme que en aquel instante desperté de la simpleza en que, como

22. Confróntese últimamente F. Lázaro Carreter, «Construcción y sentido», p. 80 (y *passim* para las restantes simetrías y oposiciones que aseguran la trabazón de la novela: yo no atiendo sino a algunos puntos especialmente sintomáticos de mi tema central).

niño, dormido estaba. Dije entre mí: "Verdad dice éste, que me cumple avivar el ojo y avisar, pues solo soy, y pensar cómo me sepa valer"» *(ib.)*. Nadie ha dejado de notar la trascendencia de la escena: el coscorrón obliga a Lazarillo a tomar conciencia de su soledad y afirmarse frente a un mundo hostil, da la primera clave de su actitud ante la vida. Pero, supuesto ello, lo importante es advertir la coletilla del narrador a todo el núcleo episódico: «Huelgo de contar a Vuestra Merced estas niñerías, para mostrar cuánta virtud sea saber los hombres subir, siendo bajos» (67-68). Lázaro, ya lo recordamos, ha subido a «la cumbre de toda buena fortuna» (145) gracias a su mujer y al Arcipreste, «servidor y amigo de Vuestra Merced» (142). Y la llamada de atención a este último muestra justamente el enlace del *caso* con el lance del toro: el pregonero de Toledo cumple fielmente los deseos de «Vuestra Merced», al subrayar los momentos de su itinerario vital que mejor ilustran la coyuntura, *el caso*, de que le han pedido noticia.

Así, muchas de las apelaciones al velado destinatario desempeñan un triple papel estructural: por un lado, precisan el carácter epistolar del relato; por otro, tienen la virtud de proyectar nítidamente sobre el protagonista del caso retazos de su vida pasada; y, por una y otra vía, refuerzan la ilusión de historicidad y la verosimilitud global de la novela.

El diseño resulta todavía más visible en [2] y [4]. El ciego descubre a Lázaro mientras le birla el vino en sus propias narices y, en castigo, lo descalabra de un jarrazo;[23]

23. «Y me quebró los dientes, sin los cuales *hasta hoy día* me quedé» (73). También aquí remite Lázaro al momento en que escribe: ese «hoy día» es «el día de hoy» (141) en que Lázaro se dice al servicio de «Vuestra Merced», «el día de hoy» (144) en que le cuenta *el caso*.

claro que, compasivo al fin, le lava la herida con el mismísimo cuerpo del delito, sonriéndose: «¿Qué te parece, Lázaro? Lo que te enfermó te sana y da salud» (73). Después, cuando el chico le roba una longaniza y recibe a cambio una buena tunda, el mendigo le limpia las magulladuras con igual antiséptico rudimentario, al tiempo que comenta: «"Por verdad, más vino me gasta este mozo en lavatorios al cabo del año, que yo bebo en dos. A lo menos, Lázaro, eres en más cargo ['le debes más'] al vino que a tu padre, porque él una vez te engendró, más el vino mil te ha dado la vida." Y luego contaba cuántas veces me había descalabrado y harpado ['arañado'] la cara, y con vino luego ['al punto'] sanaba. "Yo te digo —dijo— que, si un hombre en el mundo ha de ser bienaventurado con vino, que serás tú"» (79). Las dos viñetas no sólo aseguran el vínculo de [1] y [5], reiterando los trompazos al pobre niño y motivando el trompazo de la venganza: también se unifican en la insistencia en el motivo del vino (el vino que Lázaro se bebe, el que va a buscar cuando da nabo por longaniza, el que tantas veces lo cura), culminado en la segunda escena. ¿Por qué, en efecto, iba a ser Lázaro «bienaventurado con vino»? Porque con vino empezó *el caso*: no en balde refiere el pregonero que «el señor Arcipreste de Sant Salvador, mi señor, y servidor y amigo de Vuestra Merced, *porque le pregonaba sus vinos*, procuró casarme con una criada suya» (142). La profecía del ciego, de tal manera, engarza las incidencias infantiles de Lázaro y *el caso* que, en principio, es lo único que interesa a «Vuestra Merced». No por otra razón el narrador se apresura a anunciarle la necesidad de haberse demorado en ellas, «considerando lo que aquel día [el ciego] me dijo salirme tan verdadero *como adelante Vuestra Merced oirá*» (79).

La excepción confirma la regla. Nada en [3] parece tener una misión estructural definida. Amo y criado acuerdan zamparse un racimo picando una sola uva de cada vez; naturalmente, ambos violan el pacto; y al acabar, «meneando la cabeza», arriesga el ciego; «Lázaro, engañado me has. Juraré yo a Dios que has tú comido las uvas tres a tres... ¿Sabes en qué veo que las comiste tres a tres? En que comía yo dos a dos, y callabas» (75). Muy ingenioso, sin duda. Pero ¿por qué contarlo, y no otra cualquiera de «las malas burlas que el ciego burlaba» (79)? El narrador explica así su elección: «porque vea Vuestra Merced a cuánto se estendía el ingenio de este astuto ciego, contaré *un caso de muchos* que con él me acaescieron, en el cual me parece dio bien a entender su gran astucia» (74); y, acabado el ejemplo, apostilla: «por no ser prolijo, *dejo de contar muchas cosas*, así graciosas como de notar, que con este mi primer amo me acaescieron» (75). Para los fines ilustrativos de Lázaro basta *un caso*; y por cierto, como se refiere al amo más que al mozo, como no es propiamente miembro vivo en el organismo novelístico —en ningún modo hace progresar la trama—, se le ofrece a «Vuestra Merced» flanqueado de aclaraciones y salvedades. Quien había pedido que le escribieran *el caso*, si no, podía haber refunfuñado: «¿Y a mí qué me importa todo eso?»

Para la poética del *Lazarillo*

El pasado de Lázaro se tamiza en la novela con el cedazo de su presente. «Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes...» En la primera línea del relato, dice bien el pregonero «a mí lla-

man», porque, como se aprende después, sólo al final, en el muy concreto presente desde el que escribe, le «llaman» efectivamente por su nombre completo. (Y no deja de subrayarlo, orgulloso, con la tercera persona, donde pudiera seguir con el yo habitual: «en toda la ciudad, el que ha de echar vino a vender, o algo, si *Lázaro de Tormes* no entiende en ello, hacen cuenta de no sacar provecho», 142.)

El marco, por ese y otros procedimientos, queda fijado desde el mismo arranque. El paralelismo de las páginas iniciales y las páginas finales delimita nítidamente un espacio literario. Tomé González roba el grano de los sacos que llevan a la molienda y sufre «persecución por justicia» (63); su hijo, el pregonero, declara a voces los delitos de quienes «padecen persecuciones por justicia» (142) y consigue que le pongan en casa «al pie de una carga de trigo» (143). Antona Pérez, viéndose desvalida, «determinó arrimarse a los buenos», «alquiló una casilla» en la ciudad, «metióse a guisar de comer a ciertos estudiantes y lavaba la ropa a ciertos mozos de caballos» (64), para acabar amancebada con el moreno Zaide; Lázaro se casa con una manceba, harto atareada en «hacer la cama y guisalle de comer» (143) al Arcipreste, logra que alquilen para él «una casilla» en Toledo y explica: «Yo determiné de arrimarme a los buenos» (144). Zaide provee a las necesidades de Antona y los chicos con el fruto de sus raterías; el Arcipreste favorece a Lázaro y a su mujer con los dineros mal ganados en el abuso de su ministerio (el narrador lo deja fuera de duda, al apostillar los hurtos de Zaide con un comentario sólo plenamente comprensible a la luz del *caso*:[24] «No nos maravi-

24. Es fina advertencia de F. Lázaro Carreter, «Construcción y sentido», p. 68.

llemos de *un clérigo* ni fraile, porque el uno hurta de los pobres y el otro de casa para sus devotas y para ayuda de otro tanto, cuando a un pobre esclavo el amor le animaba a esto», 65). En fin, cuando la fortuna quiso que se sospecharan las rapiñas de Zaide y el concubinato de Antona, Lázaro, «como niño», delató a los culpables, descubriendo «cuanto sabía» (65), para dar paso a «mil importunidades» (66); mas cuando las malas lenguas airean *el caso* que le reporta «mil mercedes» (145), el pregonero no suelta prenda: y cuanto escribe a «Vuestra Merced», por respetuosa deferencia, es todo lo contrario de una confesión de culpabilidad.

«Pour faire d'un objet un fait artistique —escribía Víctor Shklovski—, il faut l'extraire de la série des faits de la vie.»[25] La buena literatura, por lo menos, con frecuencia aspira a construir objetos lingüísticos singularmente bien deslindados y, por lo mismo, propuestos a una percepción más intensa: objetos integrados, cabales, con pretensiones de autonomía. La repetición, el paralelismo y el contraste se cuentan entre los recursos más universales para recortar los contornos y potenciar el carácter completo (y único) de la obra de arte literaria. La reiteración de la figura fónica del verso, por ejemplo, señala inmediatamente las fronteras del poema; la rima fuerza a recordar elementos que han quedado atrás, los relaciona entre sí y, de tal forma, reaviva el contexto continuamente, subrayando la coherencia del mensaje. Parecida función pueden ejercer simetrías y oposiciones en una novela: marcan quizá los límites del asunto, acotan un terreno en que cada parcela obli-

25. En T. Todorov, ed., *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, París, 1965, p. 184.

ga a tener presentes las demás, destacan la motivación de la trama —y la trabazón de la vida—. Así ocurre, sin duda, en el *Lazarillo*: las analogías entre el capítulo primero y el postrero precisan en la existencia del protagonista los términos de la materia novelable y ponen de relieve, por ahí, la conexión de todos sus componentes.

Otro medio de deslindar el objeto literario, recalcando su integridad e independencia, consiste en crear una expectación sostenida y satisfacerla con imprevista rotundidad, de suerte que la parada —punto final, final de trayecto— se deje sentir con mayor evidencia. El soneto lo sabe todo sobre el procedimiento. Uno de Petrarca (CCXXIV),[26] entre infinitos, fluye en la prótasis de trece versos condicionales

(S'una fede amorosa, un cor non finto,
un languir dolce, un desiar cortese;
s'oneste voglie in gentil foco accese,
un lungo error in cieco laberinto...
son le cagion' ch'amando i' mi distempre...),

y sólo los apura en la apódosis de la última línea:

...vostro, donna, 'l peccato, e mio fia 'l danno.

Aquí, cada verso añade tensión a la tensión del anterior: y al quebrarse la tensión en el núcleo final, que aglomera la sustancia de cuanto antecede, el soneto queda perfectamente resuelto, sin posibilidad de prolongación («no le toques ya más»). Un poema correlativo (de los

26. Últimamente estudiado con sagacidad por Elias L. Rivers, «Para la sintaxis del soneto», en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, III (Madrid, 1963), pp. 228-229.

redescubiertos por Dámaso Alonso)[27] a menudo se cierra sobre sí mismo recogiendo en la conclusión todos los elementos diseminados previamente (para estar seguros de que ha participado la compañía entera, no hay como pasar lista al acabar). En una pieza celebérrima, la suspensión determinada por los *mientras* anafóricos se remata con la recolección de los miembros dispersos, enfrentados a una serie rigurosamente paralela que les dota de un nuevo y más rico sentido:

Mientras, por competir con tu cabello,
oro bruñido al sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;
mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello,
goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,
no sólo en plata o vïola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Pues la construcción del *Lazarillo* responde a un arquetipo sumamente próximo. Las varias etapas en la prehistoria del pregonero funcionan como una suerte de frases condicionales, orientadas (con frecuencia explícitamente, según hemos visto a propósito de las an-

27. Véase simplemente *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, 1956², en colaboración con C. Bousoño.

danzas con el ciego) hacia un futuro que debe colmarlas de significado. Cada una de dichas etapas, bien ligada a las restantes,[28] acumula nuevos elementos que precisan la personalidad del protagonista, encauzando todos los materiales hacia el desenlace. En él, ya con otra perspectiva, se pasa revista a los principales factores constructivos, al enfrentarlos, como por sorpresa, con un conjunto de datos que se revelan prolongación natural de aquéllos y, por lo mismo, descubren plenamente su alcance semántico y estructural.

Porque toda la novela transparenta la misma unidad de tendencia que hemos advertido en la profecía del ciego, en las apelaciones a «Vuestra Merced» o en las coincidencias de arranque y conclusión.[29] Lázaro chico, al amparo de Antona Pérez, vive doce rápidos años en la ignorancia del mundo, en «la simpleza»: doce años que se despachan en unos pocos párrafos, porque el narrador, «como niño», los pasó «dormido» (67); y justamente los rasgos recalcados (las persecuciones «por justicia», el arrimarse «a los buenos», las entradas y salidas de Zai-

28. Recuérdese lo dicho en la nota 22.

29. Los contemporáneos del anónimo autor debieron notar bien esa convergencia de los múltiples ingredientes novelísticos hacia *el caso* singular. En el mismo 1554, la edición del *Lazarillo* estampada por Salcedo en Alcalá de Henares ofrece varias intercalaciones respecto al texto primitivo. Pues bien, la primera adición al original aportada por la impresión complutense no tiene otro objeto que añadir nuevas flechas, en forma de profecías, apuntadas al mismo blanco del capítulo VII: Lázaro, que en Escalona no entiende cómo puede ser la soga «tan mal manjar que ahoga sin comerlo» (147), ni por qué los cuernos han de darle «alguna mala comida y cena» (148), halla respuesta a tales perplejidades el día en que presta sus servicios de pregonero para ahorcar a «un apañador en Toledo» (142, n. 10), y las varias noches que espera a su mujer «hasta las laudes» (143, n. 23). El adicionador ha cargado sal gruesa, pero ha penetrado admirablemente el diseño de la obra.

de...) reaparecen al final transmutados en ingredientes del *caso*. Frente a ello, al corto período transcurrido con el ciego se dedica buen número de páginas, cuidadosamente seleccionadas. Los «cuasi seis meses» (87) en Maqueda, al servicio de un cura avaro, merecen un cumplido capítulo: Lázaro, ya despierto y en guardia, como con su primer amo aprendió, lucha esforzadamente por la vida; y el hambre del tratado II quedará harto satisfecha en el VII: los bodigos de buen pan que el clérigo de Maqueda recibía en la iglesia como ofrenda y le negaba a Lázaro (en torno a ellos gira todo el episodio) son (y no son) los mismos que el pregonero evocará en relación con el Arcipreste de San Salvador. Los dos meses con el escudero (III), en primer lugar, enseñan al muchacho lo inútil y falaz de la honra al uso; Lázaro estima al hidalgo, pero, al vérselas con *el caso*, obrará precisamente al contrario que él: sacrificará la «presunción», el buen nombre, en el altar de la «necesidad»,[30] a beneficio de la vida fácil. El trimestre al servicio del buldero (V), en fin, refuerza otra importante lección: la de callar y quedarse al margen cuando conviene, la del silencio en provecho propio (por ello, posiblemente, Lázaro se relega a mero narrador del capítulo, de protagonista activo que era);[31] así, en los días de su «prosperidad», Lázaro sabe hacerse

30. «Dios es testigo que *hoy día*, cuando topo con alguno de su hábito [otro escudero] con aquel paso y pompa, le he lástima con pensar si padece lo que aquél le vi sufrir... Sólo tenía dél un poco de descontento: que quisiera ya que no tuviera tanta presunción, mas que abajara un poco su fantasía con lo mucho que subía su necesidad» (115-116).

31. Nuevamente el adicionador de Alcalá capta bien el sentido del tratado: al descubrir Lázaro las muy comprensibles razones de cierto fingido milagro, el buldero —cuenta— «púsose el dedo en la boca, haciéndome señal que callase. Yo ansí lo hice, porque me cumplía...» (151).

a un lado y «no mentarle nada de aquello» (144) a su mujer, vuelto espejo de maridos cartujos (así se les llamó, por lo silenciosos).[32] De tal modo, Lázaro de Tormes, pregonero de Toledo, recoge y aplica en *el caso* todas las enseñanzas recibidas en su aprendizaje de hombre hecho y derecho; y el espacio de la novela queda definitivamente cerrado y unificado.

El engaño a los ojos

El artista medieval llega a la realidad a través de la tradición. La tradición le proporciona los esquemas fundamentales —los tipos iconográficos, digamos— para representar un asunto y relega a los detalles la observación directa, personal (no escapa a la regla la literatura coetánea, donde el realismo suele concentrarse en el pormenor en la misma medida en que desampara el núcleo argumental). El Renacimiento —contrasta Erwin Panofsky— afirma la *bona sperienza* como raíz de la tarea artística; el hallazgo del centro de perspectiva, en particular, consolida una nueva situación, en que la obra de arte deja de ser el resultado de la mera obediencia a un código tradicional y se entiende como «un segmento del universo según lo observa —o, por lo menos, según podría observarlo— una persona determinada, desde un determinado punto de vista, en un momento determinado».[33]

32. Véase Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés*, Madrid, 1965, p. 208.

33. E. Panofsky, «Albrecht Dürer and Classical Antiquity», en *Meaning the Visual Arts*, Garden City, N. Y., 1955, p. 278; compárese, del mismo autor, *Renaissance and Renascenses in Western Art*, Copenhague, 1960, pp. 118 y ss.

La definición conviene admirablemente al *Lazarillo*. También nuestra novela, por otra parte, rechaza los prejuicios tradicionales —el patrón fijo e inmutable de las cosas—[34] y concibe la realidad, versátil, en función de un punto de vista. El vehículo autobiográfico de la carta —valga recordarlo aún— permitía contrabandear el humilde tema del *Lazarillo* con el disfraz de historicidad y género literario familiar que exigían los tiempos; pero el recurso al molde epistolar, dado el carácter del contenido, pedía a su vez un pretexto. Lo conocemos de sobras: Lázaro escribe para explicar *el caso*; *el caso* explica qué y cómo escribe Lázaro. (No sabría decir si fue primero el huevo o la gallina.) Había que ser consecuente: si *el caso* hacía verosímil que el pregonero refiriera su vida, *el caso* debía presidir también la selección y organización de los materiales autobiográficos. La novela se presentaba, así, sometida a un punto de vista:[35] el del Lázaro adulto[36] que protagoniza *el caso*.

34. En un punto esencial, con todo, parecería atenerse el autor a la convención literaria: al retratar a los personajes humildes en clave cómica (véase M. R. Lida de Malkiel, obra citada, p. 609) y dibujar al protagonista realzando un rasgo humorístico, la coyuntura del *caso* final. No obstante, pienso que no nos las habemos tanto con una deformación jocosa de las figuras plebeyas, inspirada en las viejas teorías sobre la relación entre estilo y clase social (según la práctica unánime, por ejemplo, del teatro coetáneo), como con los resultados de una visión irónica y demoledora de toda la sociedad (baste pensar en el ridículo papel del «señor don Fulano», del *Prólogo*, 62). El autor, desde luego, no acaba de tomarse a Lázaro en serio; pero tampoco se toma en serio a «los que heredaron nobles estados» *(ib.)*.

35. Un punto de vista comparable, anacrónicamente, al que en la descripción lingüística precisa los rasgos pertinentes; véase, por ejemplo, A. Martinet, *Éléments de linguistique générale*, París, 1963[3], pp. 37-38, y R. Barthes, *Elementi di semiologia*, Turín, 1966[4], p. 84.

36. «El narrador es un hombre hecho, formado, maduro, desengañado. Lázaro, más que Lazarillo, es el centro de gravedad de la obra»; conviene no olvidar nunca la importante observación de Claudio Guillén, en el artículo ya citado, p. 271.

He usado el adjetivo *verosímil*. Vientos de verdad agitaban la fronda intelectual de Europa, a mediados del siglo XVI. Una nueva sed de autenticidad desasosegaba los estudios clásicos, la historiografía, la creencia... En el dominio de la literatura de imaginación, la gran empresa de los humanistas y de los beneficiarios del humanismo consistió en forjar una realidad «fingida —propone Torres Naharro—, que tenga color de verdad aunque no lo sea»;[37] la gran meta se fijó en la verosimilitud («Verisimilitudo... media est fabulosae fictionis et certissimae veritatis», adoctrinaba ya Coluccio Salutati[38] y confirmaría la *Poética* de Aristóteles),[39] en la invención subordinada a la razón y a la experiencia. Sin duda el autor del *Lazarillo* participaba de semejante ideal. Quizá fue el deseo de realismo el que lo movió a adoptar la autobiografía; quizá fue el gusto por la autobiografía (al par que toda una visión del mundo) el que lo llevó de la mano al realismo. No hay medio de averiguarlo. *A posteriori*, en cualquier caso, uno y otra se implicaban, y la coherencia se imponía nuevamente: la novela debía ser fiel por entero a la ilusión autobiográfica, el mundo sólo te-

37. J. E. Gillet, *Propalladia and Other Works of Bartolomé de Torres Naharro*, I (Bryn Mawr, 1943), p. 143; véase además el vol. IV, *Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*, pp. 440-441. Marcel Bataillon ha mostrado suficientemente el disgusto del erasmismo hispano ante la ficción, y su «ideal de una literatura verdadera y provechosa» (*Erasmo y España*, trad. de A. Alatorre, México, 1966², p. 627); justamente por ello escojo un par de citas, de Torres Naharro y Salutati, no sospechosas de erasmismo.

38. C. Salutati, *Epistolario*, ed. F. Novati, IV (Roma, 1905), p. 125. Es precisamente una concepción pareja de la *verisimilitudo* lingüística la que inspira el lenguaje del *Lazarillo*: compárese F. Rico, ed., *La novela picaresca española*, I (Barcelona, 1967 [en realidad, 1966]), pp. LXVII-LXXII.

39. Consúltese, verbigracia, E. C. Riley, *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford, 1962, pp. 163-178.

nía cabida en sus páginas a través de los sentidos de Lázaro y Lazarillo.

Una situación extrema lo pone especialmente de relieve en el capítulo II. Lázaro duerme con la llave del arca en la boca,[40] «de tal manera y postura, que el aire y resoplo que yo durmiendo echaba —cuenta— salía por lo hueco de la llave, que de cañuto era, y silbaba» (97). El clérigo despierta, cree oír «el silbo de la culebra» que le vacía la despensa, lo localiza en las pajas donde Lazarillo descansa y allí mismo se dispone a acabar con la maldita bicha: conque «levantando bien el palo, pensando tenerla debajo y darle tal garrotazo que la matase», lo que de veras logra es descalabrar al pobre criado y dejarlo sin sentido por tres días.

Perfectamente. Pero ¿no habíamos quedado en que Lázaro dormía? ¿De dónde saca, entonces, todos los datos que hacen la escena inolvidable? El narrador, con segura maestría, los presenta ya como hipótesis bien fundadas, a juzgar por causas y efectos conocidos; ya como referidos por el mal cura; ya, más sutilmente, como combinación de barruntos propios e informaciones ajenas: «Como sintió que me había dado, según *yo debía* hacer gran sentimiento con el fiero golpe, *contaba él* que se había llegado a mí...» *(ib.).* Lázaro separa con el máximo cuidado lo cierto de lo dudoso, prodigando los *debía...* conjeturales.[41] Pero aún se siente en

40. No es una historia de espías que ocultan en la boca el último recurso de una pastilla de cianuro: en lo antiguo, la boca servía a menudo de portamonedas (véase el sagaz estudio de A. Rumeau, «Notes au *Lazarillo: lanzar*», en *Bulletin Hispanique*, LXIV [1962], pp. 233-235), en ella guardaba los anillos *La lozana andaluza* (ed. A. Vilanova, Barcelona, 1952, pp. 17 y 28), etc.

41. «...la boca, que abierta *debía* tener...», «creyó *sin duda* ser el

la obligación de indicarnos inequívocamente la fuente de sus noticias: «De lo que sucedió en aquellos tres días siguientes ninguna fe daré, porque los tuve en el vientre de la ballena, mas [daré fe] de cómo esto que he contado oí —después que en mí torné— decir a mi amo, el cual a cuantos allí venían lo contaba por extenso» (98). Y, para no dejar ni un cabo suelto, subraya con trazo grueso el arranque de sus deducciones (corroborándolas, por ende, como tales): «Miré por mí y vime tan maltratado, que luego sospeché mi mal» *(ib.)*.

Es, desde luego, la forma más obvia de consecuencia con el punto de vista que informa todo el libro. Pero la singularidad de la perspectiva, por otra parte, frecuentemente se realza reconstruyendo con detalle el proceso de la percepción de Lázaro (que no sólo presentando sus resultados). La redacción de la novela —recordémoslo— es un momento de su trama; análoga y solidariamente, el Lázaro autor evoca lo percibido por el Lázaro protagonista y, además, el acto mismo de la percepción. A tal propósito, el capítulo tercero —con la prodigiosa revelación de la figura del escudero, lenta y burlescamente, casi minuto a minuto, para que el lector viva con Lázaro el episodio— es quizá una de las cimas de la narrativa de todos los tiempos.[42]

Releamos sólo las primeras páginas. Lazarillo y su nuevo amo, «un escudero... con razonable vestido, bien peinado», caminan por las calles de Toledo, una maña-

silbo de la culebra, y cierto lo *debía* parescer», «de aquella manera que *debía* estar», «*debió* de decir...» (97-98).

42. No sorprende, por cierto, que haya interesado a los comentaristas españoles del subjetivismo radical del *nouveau roman*: véase J. M. Castellet, *La hora del lector*, Barcelona, 1957, pp. 123-124.

na de verano. El mozo acaba de ser contratado y no sabe nada de su señor: «hábito y continente», sin embargo, parecen traslucir un buen acomodo. Las plazas del mercado quedan atrás, y Lázaro presume satisfecho: «Por ventura no lo ve aquí a su contento... y querrá que lo compremos en otro cabo» (102); la presunción, más tarde, toma otro cariz favorable, cuando el chico advierte que no se han ocupado en buscar de comer: «Bien consideré que debía ser hombre, mi nuevo amo, que se proveía en junto» (103).[43]

La pareja pasea hasta las once, entra en la catedral («muy devotamente *le vi* oír misa», recuerda Lázaro) y, a la salida, marcha «a buen paso... por una calle abajo» (luego se hablará sencillamente de «subir *la* calle» o «*mi* calle»): el muchacho va «el más alegre del mundo», imaginando «que ya la comida estaría a punto» *(ib.)*. Da el reloj la una, cuando llegan «a una casa» (Lázaro todavía no puede decir «a casa»: ignora que va a ser la suya), «ante la cual mi amo se paró, y yo con él» (el narrador no escribe «nos paramos»: deslinda con toda precisión el momento en que se detiene el escudero y el momento en que, al advertirlo, se detiene el chico). El hidalgo abre la puerta, descubriendo una «entrada obscura y lóbrega», se quita y pliega la capa con infinita calma, e inquiere de Lázaro «de dónde era y cómo había venido a aquella ciudad» *(ib.)*. El criado le satisface con las mentiras más

43. Es decir, 'al por mayor', como era propio de una gran casa señorial; para éste y otros rasgos del retrato del escudero, según él mismo los apunta o según los indica Lázaro, véase la segunda parte de mi artículo «Problemas del *Lazarillo*», en el *Boletín de la Real Academia Española*, XLVI (1966), pp. 288-296, y la discusión de varios puntos en D. McGrady, «Social Irony in *Lazarillo de Tormes* and Its Implications for Authorship», en *Romance Philology*, XXIII.

apropiadas a la coyuntura, deseoso de acabar pronto, «poner la mesa y escudillar la olla». Cesa la charla, dan las dos y Lazarillo empieza a inquietarse de veras: recuerda con alarma que la puerta estaba cerrada, que no ha visto «viva persona por la casa» *(ib.)*, que ni siquiera hay muebles... La pregunta del escudero le saca de sus cavilaciones: «Tú, mozo, ¿has comido?» (104). Y el comentario inmediato a su respuesta negativa acaba con toda esperanza: «Pásate como pudieres, que después cenaremos» *(ib.)*.

La frase suena como un mazazo en los oídos de Lázaro: de pronto, cae en la cuenta de que su tercer amo es (por lo menos) tan escaso como los dos primeros para el apetito del criado; que los buenos indicios del encuentro (la desatención al «pan y otras provisiones», 102) son muestra, en realidad, de avaricia o pobreza... Luego, la duda quedará harto disipada, al par que van revelándose —con igual técnica sapientísima— otras facetas del escudero. Mas, por el momento, Lazarillo ha descubierto lo principal: ha de seguir ayunando. De repente, todo ha cobrado sentido: la puerta cerrada (signo de casa sin servicio), las cámaras desnudas, el silencio... Los datos hasta entonces neutros, ajenos, desatendidos, se han hecho presentes en la conciencia de Lázaro: la «luz [de] la hambre» (92) los ha alumbrado a la auténtica vida. El lector ha acompañado al protagonista en la inocencia de la mirada, se ha engañado como él y como él se ha sorprendido al comprender el alcance de todos y cada uno de los factores de la escena.

La primera lección de tal forma de narrar, por lo que ahora interesa,[44] se nos antoja con pretensiones de

44. No es del caso examinar aquí el diestro uso de tiempos y personas verbales, ni cómo produce el pasaje la sensación de inmediatez, etc.

epistemología. Es el *yo* quien da al mundo verdadera realidad: las cosas y los gestos nada valen —en cierto modo, pues, nada son—, mientras no se los incorpora el sujeto; el mundo, vacío de significado o con todos los significados posibles (escójase a gusto), se modifica en la misma medida y al mismo tiempo que el individuo.[45] La tercera persona novelesca (la preferida por el Dios invisible y omnipresente con que Flaubert identificaba al artista)[46] frecuentemente supone un universo estable y unívoco, de consistencia y significación dadas de una vez para todas.[47] La primera persona, en cambio, se presta a problematizar la realidad, a devolverle la incertidumbre con que el hombre la enfrenta, humanizándola.[48]

Así ocurre sin duda en nuestro libro. Implícita y no tan implícitamente, la técnica narrativa queda integrada en una visión del mundo (del protagonista, desde luego, pero ¿también del auténtico autor?); y queda, además, integrada en el tema último de la novela. Pues Lázaro niño no deja constancia sino de lo que ve y oye, y le

45. Estas eternas cuestiones eran notablemente actuales en los días del *Lazarillo* (véase aún el gran libro de Ernst Cassirer, *El problema del conocimiento*, trad. de W. Roces, I [México, 1953]); pero no es necesario suponer que al anónimo autor le preocuparan en abstracto, como problema filosófico: sí diría indudable que le interesaban, en cambio, como puntos de referencia de la conducta individual y de la praxis social.

46. Compárese, por ejemplo, la excelente *Introducción a la novela contemporánea*, Salamanca, 1966, p. 57, de mi buen amigo Andrés Amorós.

47. Naturalmente, la observación no puede darse por general, como parece pretender A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, París, 1963, p. 37: ¿bastará mencionar a Cervantes?

48. Varios críticos han señalado en el *Lazarillo* una clara tendencia a personificar los objetos: últimamente, véase C. Guillén, ed., *«Lazarillo de Tormes» and «El Abencerraje»*, Nueva York, 1966, pp. 16-17.

confiere realidad y sentido sólo en cuanto le afecta. ¿Y qué otra cosa hace el Lázaro adulto del *caso*? ¿Cómo va el pregonero a admitir lo que malas lenguas le dicen de su mujer, si no lo ha visto o si ocurrió —advierte— «antes que comigo casase» (144)? Puede únicamente juzgar por los efectos: «la verdad» *(ib.)* del asunto no está en los rumores, ni en la conducta de la barragana, sino en el propio Lázaro. La cabeza descalabrada le certificaba la crueldad del clérigo de Maqueda; el hambre de todo un día daba su auténtico valor a la indiferencia del escudero ante las tiendas de comestibles; la «prosperidad» que ahora goza es el más cierto testimonio del bien obrar de su mujer y el Arcipreste. Según éste le explica: «No mires lo que pueden decir, sino a lo que te toca» *(ib.)*. Excelente consejo —como de quien es—, pero innecesario: Lázaro nunca ha hecho otra cosa.

La «presentación ilusionista»,[49] mediante la cual el lector repite las experiencias del personaje y como él queda burlado o confundido, se agudiza en la segunda mitad de la novela. El capítulo tercero aplica a los dos meses en compañía del escudero la misma fórmula magistral que hemos reconocido en el preámbulo. El capítulo quinto remacha el clavo concienzudamente. Ahí, Lázaro sirve a un buldero y consigna el milagro a que su amo recurre para acreditar y vender las bulas. Falso milagro, desde luego, pero contado —desde el preludio a las consecuencias— con el mismo candor con que hubiera podido hacerlo cualquiera de los lugareños embaucados: Lázaro se asusta igual que los demás espectadores («Al ruido y vo-

49. Como la bautiza certeramente M. R. Lida de Malkiel, «Función del cuento popular en el *Lazarillo de Tormes*», en las *Actas del primer congreso internacional de hispanistas*, Oxford, 1964, p. 356.

ces que todos dimos...», 132); no pone en duda ni un instante la realidad de cuanto presencia, ni se permite una ironía; queda, en fin, tan «espantado... como otros muchos» (138). Sólo después, viendo la risa y zumba que el buldero y su cómplice gastan al propósito, da con la clave del prodigio: «conoscí cómo había sido industriado por el industrioso e inventivo de mi amo; y, aunque mochacho, cayóme mucho en gracia» *(ib.)*. De nuevo, pues, todo un episodio se ha fragmentado en dos tiempos: un primer tiempo de percepción pura (cabría decir), y un segundo tiempo en que el protagonista asume un factor adicional, que altera el sentido de la escena, concediéndole una distinta especie de realidad.

Tal técnica, como digo, domina el relato desde el pórtico del capítulo tercero; y, gracias a ella, el autor nos ejercita en el género de lectura que hará plenamente comprensible la conclusión y anudará todos los hilos de la novela.[50] Pues Lázaro (lo advertimos ya) ordena su *Vida* del mismo modo que presenta el encuentro con el hidalgo o el milagro del buldero: a lo largo del libro propone unos datos con interés propio; y en el último capítulo introduce un nuevo elemento —*el caso*— que da otra significación a los materiales allegados hasta el momento.[51] El pregonero se incorpora el pasado a nue-

50. Compárese el excelente ensayo de Frank Durand, «The Author and Lázaro: Levels of Comic Meaning», en el *Bulletin of Hispanic Studies*, XLV (1968), pp. 100-101.

51. Si Lázaro fuera un personaje folclórico (como se ha conjeturado, a mi entender contra los testimonios accesibles) y todos conocieran el final de sus andanzas, nos hallaríamos frente a una técnica pareja a la de *El Caballero de Olmedo*, donde Lope de Vega se complace en multiplicar las alusiones al desenlace, para crear una espléndida tensión dramática (véase F. Rico, «*El Caballero de Olmedo*: amor, muerte, ironía», en los *Papeles de Son Armadans*, núm. 139 [octubre de 1967], pp. 38-56).

va luz, de idéntica forma que Lazarillo, a partir de una experiencia complementaria, reinterpreta lo percibido ingenuamente: la *manera* narrativa es una versión a escala reducida de la traza general. Así se cumple el proceso de novelización del punto de vista. Y los ingredientes con apariencia de ser tan sólo formales (las invocaciones a «Vuestra Merced», propias de una carta, por ejemplo) se revelan en posesión de mucha enjundia biográfica (el redactar tal carta es un episodio en la vida de Lázaro); mientras los ingredientes que en principio se dirían con consistencia autónoma se descubren plenos de validez estructural, en tanto ahora se les advierte subordinados a un diseño unitario.

La caja china

En *La vida de Lazarillo*, como en *El tema de nuestro tiempo*, «la perspectiva es uno de los componentes de la realidad».[52] Con la mera forma de narrar, Lázaro nos pone continuamente sobre aviso: el mundo no es unívoco, no hay valores sino referidos a la persona, y aun a título provisional. El estilo lingüístico, desde luego, no desdice del planteamiento narrativo. Los objetos presentan tantas dimensiones diversas —e incluso contradictorias— como etapas recorre el sujeto: el potecillo que primero deleita a Lázaro y luego lo descalabra es «aquel dulce y amargo jarro» (72); los seis meses pasados al servicio del avariento clérigo son —en voz del pregonero— «el tiempo que con él viví o, por

52. J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, III (Madrid, 1950²), p. 199.

mejor decir, morí» (86). Y, naturalmente, cosas y personas tienen tantas definiciones cuantos individuos relacionados con ellas: el mendigo con quien se estrena Lázaro es «mi nuevo y viejo amo» (66); el cura de Maqueda persigue por las noches «la culebra o culebro» (96) que le limpia el arcaz.[53] El lenguaje del libro capta con deliciosa malicia la polisemia de la vida, echando mano —por ejemplo— de giros comparativos, de interpretación tan cambiante como el punto de vista a que se vinculen: Antona Pérez confía en que Lazarillo ha de salir «no... peor» (66) que su padre («tan bueno», pues, o «tan malo» como él); la amante del Arcipreste es «tan buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo» (ella es como todas o todas son como ella).

Tan ambiguos, tan relativos son para Lázaro los objetos y —especialmente— los juicios morales al uso. ¿Qué hacer, entonces, cuando nos sugiere hallar «alguna cosa buena» (61) en la novela? ¿Cómo habremos de entender las lecciones del pregonero toledano? ¿Podremos admitirlas más allá de su propia persona? ¿O serán también intransferibles, como un pase de favor?

Verbigracia. Si una «tesis» explícita hay en la novela, ella es «mostrar cuánta virtud sea saber los hombres subir, siendo bajos, y dejarse bajar, siendo altos, cuánto vicio» (68). Lázaro lo dice con toda la claridad deseable: ha escrito *el caso* para darnos noticia de sí mismo, «y también porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que —siéndoles

53. Véase también C. Guillén, edición citada, pp. 24-27, con muchas observaciones atinadas.

contraria—, con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto» (62).

La idea sonaría escandalosa para una mentalidad tradicional.[54] A lo largo de la Edad Media, en efecto, había ido consolidándose una doctrina muy distinta: la sociedad es un trasunto del orden cósmico y del reino de Dios.[55] Las clases sociales, pues, son tan inmutables e inamovibles como las órbitas de los planetas y la graduación de los coros angélicos: pretender cambiar de estamento, ascender en la escala jerárquica, supone rebelarse contra la ley natural y la providencia divina, marchar —como repite don Juan Manuel— en línea recta a la condenación, pues «los estados son de tantas maneras, que lo que pertenece al un estado es muy dañoso al otro».[56] Cumple, por tanto (y así lo explica Juan de Santa María), plegarse al destino, que fija a «cada uno un puesto, su lugar y sus ciertos límites de jurisdicción para el oficio que se le encargare, sin pensar que eso se haya de mudar ni alterar».[57]

Pero, hacia 1554, no todos comulgaban con tales ruedas de molino. Una importante facción del huma-

54. Compárese B. W. Wardropper, «El trastorno de la moral en el *Lazarillo*», *Nueva revista de filología hispánica*, XV (1961), pp. 441-442; F. Márquez Villanueva, *Espiritualidad y literatura en el siglo XVI*, Madrid, 1968, pp. 92-99 (el profesor Márquez trata el asunto en el marco de un largo estudio, «La actitud espiritual del *Lazarillo de Tormes*», pp. 69-137, de primera importancia para todo aquel que se interese por los problemas de nuestra novela).

55. Véase M. García Pelayo, *El reino de Dios, arquetipo político*, Madrid, 1959; F. Rico, *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas*, Madrid, 1970, pp. 107-117 («De política»).

56. *Obras de don Juan Manuel*, ed. J. M. Castro y Calvo y M. de Riquer, I (Barcelona, 1955), p. 41.

57. J. de Santa María, *Tratado de república y policía cristiana*, Valencia, 1619, fol. 60.

nismo, por el contrario, afirmaba calurosamente (son palabras de Pero Mexía) «que en cualquiera parte que nazca el hombre tiene licencia para procurar de ser muy grande y muy conocido, con tanto que sea su camino por las virtudes».[58] La herencia y la Fortuna, según el nuevo planteamiento, nada pueden contra la virtud y el esfuerzo propio. En memorable y temprana formulación de Leonardo Bruni, «para todos hay la misma libertad..., para todos hay iguales esperanzas de alcanzar honra y encumbrarse, mientras se den maña, tengan buen ingenio y vivan con seriedad y estimación. Virtud y honradez es lo que nuestra ciudad [Florencia] exige de los suyos: quien las tiene cuenta con la bastante nobleza para participar en el gobierno de la república».[59] Y viceversa: quien no las tiene, por muy ilustre sangre que lleve, nada merece ni vale. «I pigri, gl'inavi, i malvagi, i perversi —proclama Poggio Bracciolini—, che credono di succedere ai loro antenati, sono da stimarsi tanto meno degli altri quanto più sono lontani dal somigliare a coloro da cui discendono».[60]

Las dos posiciones antitéticas se carearon una y otra

58. P. Mexía, *Silva de varia lección*, II, 36 (ed. Madrid, 1669, p. 276).

59. Texto aducido y comentado por Hans Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton, 1966, pp. 419 y 556, n. 21 (véase, en general, pp. 418-424). Lo selecciono, entre incontables afines, porque en él se alude a la posibilidad, abierta a todos, de hacer carrera en la administración: y nótese que Lázaro aspira a un «oficio real» (a ser, diríamos hoy, «funcionario»).

60. Véase E. Garin, *L'umanesimo italiano*, Bari, 1965, p. 58 (compárese 76-78, 104, etc.). Sobre el asunto se han llenado verdaderas montañas de papel: puede consultarse, por ejemplo, J. A. Maravall, *El mundo social de «La Celestina»*, Madrid, 1964, pp. 84-111; F. Rico, ed., *La novela picaresca española*, I, pp. 14, n. 27, y 183, n. 2, con otras referencias; J. A. Mazzeo, *Renaissance and Revolution*, Londres, 1967, pp. 72-78, etc.

vez. Lo habían hecho ya unas célebres *Invectivae*, de sospechosa autenticidad, en que «Salustio alegaba ser Tulio [Cicerón] nascido de baja y escura gente y de padres humildes y de poco valor, y que por eso había de ser menospreciado», mientras «Tulio contradecía diciendo que la virtud de sus obras le había traído al estado que tenía, y que por eso era digno de mayor honra que los que la habían heredado de sus pasados».[61] Luego, una popularísima *Disputatio de nobilitate* (obra, al parecer, de Buonaccorso da Montemagno, de hacia 1428) había abierto la espita a un caudal inagotable de tratados y diálogos que discutían ambas caras del problema. El debate, a lo largo de los siglos XV y XVI, no perdió vigencia ni por un momento.

Y Lázaro, por cierto, no desdeña echar su cuarto a espadas en la polémica. Expresamente —insisto— toma partido por el bando innovador y asegura que su vida demuestra «cuánta virtud sea saber los hombres subir». Protagonista del *caso*, en efecto, gracias a su «habilidad y buen vivir», ¿no goza de «todo favor y ayuda» (142), no se halla en la «prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna» (144)? Naturalmente, nadie en la España de Carlos V podía admitir en serio que fuera ningún ascenso pasar de hijo de molinero ladrón y lavandera amancebada con un morisco a pregonero[62] y marido de

61. Como resume Antonio de Torquemada, en los *Coloquios satíricos* [1553], incluidos en la *Nueva biblioteca de autores españoles*, VII (Madrid, 1907), p. 542; el *Coloquio* sexto, donde figura el pasaje citado, ofrece al propósito muchos puntos de contacto con el *Lazarillo* (véase *La novela picaresca española*, I, pp. LIII, 6, 59; F. Lázaro Carreter, «Construcción y sentido», pp. 125-127): el problema sin duda era muy actual.

62. En opinión de los coetáneos, «el oficio más infame que hay» (lo recordó M. Bataillon: véanse referencias en *La novela picaresca española*, I, p. 77; y F. Márquez Villanueva, obra citada, p. 105, n. 64).

una adúltera sacrílega. El lector sabe que Lázaro, diga él lo que quiera, no ha subido. No ha subido porque, pese a sus asertos, no ha practicado realmente la «virtud». Con lo cual, *ex contrario*, la declaración de principios de Lázaro (pareja a la de Pero Mexía, Leonardo Bruni o el Tulio de las *Invectivae* aducidas) queda resueltamente confirmada: la virtud eleva a los hombres —argumentaría un humanista de nuevo cuño—, Lázaro no ha usado de ella debidamente, *ergo* no se ha elevado.[63]

Pero reconsideremos el asunto desde el ángulo que lo contemplarían don Juan Manuel, Juan de Santa María o el dudoso Salustio en cuestión. El punto esencial sigue siendo el mismo: Lázaro no ha subido. ¿Por qué? La mentalidad conservadora tiene las respuestas bien a mano: porque la mala sangre se hereda; porque la pretensión de mudar de estado es intrínsecamente pecaminosa; porque la «virtud» de quien tal se propone encubre en realidad el peor «vicio». *La vida de Lazarillo de Tormes* confirma también el prejuicio clasista y se mofa de sus detractores: sólo un rufián como Lázaro —razonaría un lector bien instalado en el *establishment*— puede mantener «cuán poco se les debe» a «los que heredaron nobles estados»; y a sólo ese «buen puerto» puede llegar con semejantes principios.

Queda una tercera solución, perfectamente acorde

63. Nótese que la conclusión se mantiene aun si por «virtud» entendemos *virtù*, a lo Maquiavelo, con el sentido de «coraggio, energia, così nel bene, come nel male» (consúltese simplemente J. E. Gillet, *Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*, pp. 113-116, y la anterior nota 60). Carlos P. Otero anuncia un artículo sobre la «Alegría y virtud de Lázaro», del que cabe esperar provechosas claridades al respecto.

con la técnica narrativa y lingüística de referir al sujeto la sola realidad positiva del objeto: que Lázaro *sí* haya subido; que, para un pobreto como él, dejar el hambre de los caminos por la modesta «prosperidad» de un «oficio real» signifique efectivamente un progreso (sobre todo cuando se abren otras posibilidades de ascenso: «mi señor me ha prometido lo que pienso cumplirá», 143). Y, si es así, innovadores y tradicionalistas la marran y la aciertan igualmente: la marran, porque sí cabe «subir» contra la «virtud» y contra la sangre; la aciertan porque únicamente cabe «subir» a la altura de Lázaro. Empeño inútil, pues, pretender otra norma que la subjetiva: ninguna falsilla teórica puede dar cuenta de la inagotable variedad y complejidad de los hombres.

Hemos vuelto al lugar de partida: la persona es el único criterio eficaz de verdad. Los principios más discantados, los arquetipos de conducta que proponen los tiempos, se afirman y se niegan con idéntica facilidad. No hay valores: hay vidas, y lo que sirve para una tal vez es inútil para otra. Ésa parece ser la lección de Lázaro.

Pero seamos consecuentes con ella... y quizá no podamos aceptarla: a tal ambigüedad nos conduce la rigurosa novelización del punto de vista. Estamos ante el viejo problema de la paradoja metalógica. «Los cretenses mentimos siempre.» El aserto de Epiménides ¿es verdad o mentira? O bien: «Todo es relativo». ¿Incluso semejante proposición? «No hay valores sino referidos a la persona», viene a decirnos Lázaro (en el único lenguaje en que cabe hacerlo, en los hechos). Entonces, ¿el supuesto deberá aplicarse sólo a nuestro pregonero? Y, en tal caso, la idea ¿quedará desvirtuada por proceder

de un rufián? El «fruto» de la novela ¿será simplemente mostrar a qué deformaciones puede llegar una inteligencia perversa?[64]

Es lícito —pero no imprescindible— pensar que sí. Conocemos ya cómo está construido el *Lazarillo.* Un punto de vista singular selecciona la materia, fija la estructura general, decide la técnica narrativa, preside el estilo; y, a su vez, materia, estructura, técnica y estilo explican tal punto de vista. Como en una de esas cajas chinas que encierran en su interior otras muchas cajas simétricas, cada vez menores, todos los elementos del *Lazarillo* son solidarios entre sí y los unos aparecen como *figuras* de los otros. En última instancia, como figuras del *caso*: la dualidad del «dulce y amargo jarro», por ejemplo, anuncia la dualidad final del protagonista («no sé qué y sí sé qué»); los dos tiempos en la presentación del falso milagro preparan los dos tiempos en la revelación del pregonero, etcétera, etcétera. Pues bien, si el autor aspiraba a descalificar rotundamente al protagonista, la admirable construcción indicada no sería más que un difícil experimento psicológico al servicio de una premisa modesta: «Sólo un tipejo tan sistemáticamente trastornado como Lázaro puede burlarse de los grandes ideales de la virtud o la honra.» Pero ¿no significará ello postular demasiado esfuerzo y una ambigüedad incomprensiblemente no denunciada, en defensa de una tesis banal y nada escandalosa? ¿O tal vez, al ser

64. Para B. W. Wardropper, «el libro todo es un ensayo por investigar las consecuencias sociales y personales de una moralidad pervertida» (artículo citado, p. 444). Compárese también R. L. Colie, *Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton, 1966, p. 296, aunque el contexto no deja claro si ha entendido el *Lazarillo*.

la tesis tan sabida y tolerable, podía quedar relegada sin peligro, y el interés debía concentrarse en el virtuosismo cómico con que se iban trenzando todos los hilos del relato?

Ya en tal camino, vale preguntarse si no fue ése el único propósito del anónimo autor: exhibir una muestra de espléndida artesanía humorística, al margen de toda implicación más o menos didáctica. Una literatura monótonamente *engagée* quizá nos ha embotado el sentido del humor y, por otra parte, quizá nos ha hecho olvidar que los mecanismos de la risa no funcionan en la ficción igual que en la vida. El *Lazarillo* —iba siendo hora de decirlo— es un libro tremendamente divertido; y no escapa a esa ley de la coherencia jocosa («la "verité" facétieuse», escribe el maestro Bataillon),[65] capaz de crear un universo autónomo, donde sólo cuenta el ingenio, la sorpresa, el engarce de los sucesos regocijantes, y donde se suspenden los imperativos éticos y las convenciones sociales. Cuando Lazarillo *mata* al ciego (o poco menos) nos reímos,[66] en vez de indignarnos (como haríamos —hay que suponer— en la vida ordinaria). ¿Sólo eso pretendería el autor, que nos riéramos, sin más?

La explicación me es particularmente simpática, pero no acaba de satisfacerme. En ocasiones, mentar un tema impone una cierta actitud ante él. «Car dans cette suite d'actes qui constituent la trame de "ce qui se passe" (también ahora traigo de testigo a Marcel Bataillon),

65. En la citada «Introduction», p. 52.

66. La primera vez que leí en público estas páginas (en un bellísimo lugar de Nueva Inglaterra), una bondadosa oyente se apresuró a dar muestras de desaprobación; y en el coloquio inmediato dejó constancia de que a ella el episodio no le hacía maldita la gracia.

il y en a beaucoup qui ne peuvent être énoncés sans être qualifiés par référence au moins implicite aux normes et aux valeurs d'une société».[67] Recordemos la perplejidad de más arriba. «Ninguno de esos grandes ideales que la sociedad vocea vale fuera de mi camisa», creíamos oírle a Lázaro, viéndolo desentenderse por igual de Tulio y de Salustio.[68] Pero ¿por culpa de los ideales o por culpa de la camisa? ¿Cuál es la lección sugerida? Esa tesis velada ¿[1] proviene de una estimativa perversa, [2] es una simple mueca humorística, [3] o responde adecuadamente a una realidad polisémica, resuelta en puntos de vista?

Me inclino por la tercera hipótesis. La caja china de nuestra novela —la perfecta coherencia de todos sus componentes— está demasiado bien ajustada como para suponerla mera invención artificiosa; no todo puede ser postizo en el relativismo de Lázaro: el autor debía compartirlo en medida no chica. La pluralidad de significados, la ambigüedad y la ironía me parecen tan consustanciales al *Lazarillo*,[69] que sólo me las explico como

67. M. Bataillon, *Défense et illustration du sens littéral*, The Presidential Address of the Modern Humanities Research Association, Leeds, 1967, p. 24: trabajo que quisiera recomendar calurosamente al lector.

68. Creo sumamente acertada, al propósito, la caracterización conjetural del autor como *outsider*, en que insiste F. Lázaro Carreter, «Construcción y sentido», pp. 127-128.

69. Véase, por ejemplo, mis «Problemas del *Lazarillo*», *Boletín de la Real Academia Española*, XLVI (1966), p. 277, etc., y *La novela picaresca española*, I, pp. 1, LXXI; independientemente, varios estudios casi simultáneos han llegado a conclusiones similares: además de la citada edición de Claudio Guillén, pp. 26-27, y del fino trabajo de Frank Durand, *Bulletin of Hispanic Studies*, XLV (1968), pp. 89-101, debe verse el muy agudo artículo de Stephen Gilman sobre «The Death of Lazarillo de Tormes», en *PMLA*, LXXXI (1966), pp. 149-166.

hijuelas de un amplio escepticismo (de tejas abajo, si no de tejas arriba)[70] sobre las posibilidades humanas de conocer la realidad (de «saber la verdad segura, y presto»,

70. Sólo en un momento de la obra, en el comentario de Lazarillo al engañoso buen porte del escudero, parece hacerse presente un absoluto clarificador: «¡Oh Señor, y cuántos de aquestos debéis Vós tener por el mundo derramados, que padescen, por la negra que llaman honra, lo que por Vós no sufrirán!» (110). Las menciones de Dios en boca del pregonero son a menudo irónicas («Dios» es quien lo alumbra encaminándolo al Arcipreste, «Dios» quien le hace «mil mercedes» con la barragana del cura, etc.), y siempre sospechosas de referirse a un Dios tan convencional como aquel a quien invocaba el buldero durante el falso milagro (véase S. Gilman, artículo citado, pp. 155-158). Pero pienso que el texto en cuestión se aduce con la misma seriedad con que dicen otro tanto sesudos autores coetáneos (véase *La novela picaresca española*, I, pp. LIII-LV). Ahora bien, tal contraste con lo absoluto de la creencia religiosa no se repite en ningún otro lugar (y se aviene mal con el joven Lazarillo que lo enuncia). Por lo mismo, conjeturo que el autor no se proponía sencillamente retratarnos un mundo que lo ha convertido todo en relativo porque ha olvidado al verdadero Dios: si se lo hubiera propuesto, lo hubiera hecho, como lo hace en el dicho pasaje. Por el contrario, esa alusión ocasionalmente inequívoca parece confirmar que la ambigüedad total del conjunto es voluntaria. En principio, no cabe postular la incredulidad religiosa de un autor de hacia 1550 sin muy sólidas pruebas positivas (consúltese O. H. Green, *Spain and the Western Tradition*, III [Madison y Milwaukee, 1965], pp. 180-188, 301-306, para una buena presentación de diversas materias pertinentes a esta nota). Tal circunstancia y la convicción de que las palabras de Lázaro arriba aducidas no pueden entenderse irónicamente me llevan a imaginarme al autor como uno de los muchos creyentes sinceros que en la época no tenían inconveniente en disociar la razón y la fe: como uno de los nominalistas que triunfaban en la Universidad de Alcalá, o en la de Salamanca, donde posiblemente se formó el combativo y suspicaz Gómez Pereira, cuya *Antoniana Margarita* vio la luz por las mismas fechas que el *Lazarillo* (véase M. Bataillon, *Erasmo y España*, pp. 16-18; V. Muñoz Delgado, «La lógica en la Universidad de Alcalá durante la primera mitad del siglo XVI», en *Salamanticensis*, XV [1968], pp. 161-218); como un talante gemelo al escéptico Francisco Sánchez, que en su *Quod nihil scitur* (concluido en 1576) negaba la posibilidad de alcanzar cualquier verdad no personal y momentánea, y dejaba a salvo, sin servirse de ella para resolver el problema del conocimiento, la certeza de la fe (*Opera medica et philosophica*, Toulouse, 1636, p. 813). Como es sabido, la situación venía de

dirá Cervantes,[71] inteligencia afín si la hubo —entiendo— a nuestro anónimo). El *yo* es la única guía disponible en la selva confusa del mundo: pero —no lo olvidemos— guía parcial y del momento, tan cambiante como el mismo mundo; y, por definición, de ella no cabe extraer conclusiones firmes (no, particularmente, en el dominio de los valores), con pretensiones de universalidad. Tal interpretación no resta a la segunda nada decisivo (al revés, el humor siempre ha sido más amigo de escépticos que de doctrinarios); y, por otra parte, contiene la piedra angular de la primera: no niega que Lázaro pueda ser un mal bicho para la óptica común, pero desautoriza tal óptica cáusticamente. El autor se hace cargo de las razones del personaje, comprende su verdad esencial (es imposible tomar en serio —no digamos ya proclamar definitivos— los principios pomposamente aireados por unos y otros) y descubre el sinsentido de las rígidas valoraciones al uso. De ahí emerge también la rica y matizada caracterización del protagonista, ingenuo y bellaco, caritativo y cruel, todo claroscuros (no todo luces o todo sombras, como en la época cabría esperar de un *roman à thèse* unívoca).

Más aún: si mi lectura del *Lazarillo* es correcta, pienso que se aclara notablemente la misma existencia

---

atrás (aún de más atrás que la doble verdad averroísta), y casi puede decirse que había creado el hábito de distinguir, en el examen de múltiples cuestiones, verdades naturales, de tejas abajo, y verdades sobrenaturales, de tejas arriba (compárese, por ejemplo, la valiosa monografía de O. H. Green «Sobre las dos Fortunas», en el *Homenaje... a Dámaso Alonso*, II [Madrid, 1960], pp. 143-154).

71. Véase el excelente estudio de J. B. Avalle-Arce, «Conocimiento y vida en Cervantes», en *Filología*, V (1959), pp. 1-34, y ahora en sus *Deslindes cervantinos*, Madrid, 1961, pp. 15-80.

del libro. El relativismo, en la axiología como en la epistemología, es también un humanismo. «No hay valores: hay vidas, individuos», parecían enseñarnos las fortunas y adversidades de Lázaro. Pero ¿no es acaso en la atención a lo individual donde un Cervantes o un Fielding contrastan la novela moderna? En ese reconocer la subjetividad como medida de las cosas bulle un impulso propiamente novelesco, a que el anónimo autor del *Lazarillo* apenas debió resistirse. Cierto, si a fin de cuentas el *yo* del villano vale tanto como el *yo* del señor, ¿por qué no iba a ser digna de interés —aunque otra cosa quisiera la tradición literaria— la pobre figura del pregonero? Si el *yo* es la piedra de toque de la realidad, ¿qué molde más realista que la autobiografía?

II

CONSEJOS Y CONSEJAS DE GUZMÁN DE ALFARACHE

You must have a little patience. I have undertaken, you see, to write not only my life, but my opinions also, hoping and expecting that your knowledge of my character, and of what kind of a mortal I am, by the one, would give you a better relish for the other... Then nothing which has touched me will be thought trifling in its nature, or tedious in its telling.

L. STERNE, *Tristram Shandy*

INTENCIÓN Y CONSTRUCCIÓN

No nos las demos de originales. La más deleznable historia de la literatura y la más empecatada enciclopedia por fascículos suelen indicar perfectamente (aunque el acierto se acabe ahí) el dato fundamental para la comprensión de *La vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana.* Concretamente, que la narración de los azares del protagonista —puesta en boca del propio Guzmán— no camina seguida y sin rupturas, sino que a cada paso aparece entreverada de prédicas, *moralités*, meditaciones teóricas; que el relato mondo y lirondo, en fin, engarza un rosario de cuentas no narrativas que hoy trataríamos de *ensayos* y en lo antiguo acostumbraban a llamarse *discursos.*[1] La crítica de manual o repertorio barato, digo, comprueba el dato correctamente... y se apresura a malinterpretarlo, valorando

1. Por «discursos» se tradujo en el siglo XVII el título de Montaigne (véase J. Marichal, *La voluntad de estilo*, Barcelona, 1957, pp. 122, 128-129), y «discursos» nombró Ambrosio de Morales los quince preciosos ensayos (hoy lamentablemente olvidados) que interpoló en *Las obras del maestro Fernán Pérez de Oliva* (Córdoba, 1586). Cabría multiplicar los ejemplos: baste advertir que Alemán emplea el nombre con frecuencia.

sólo el contenido *factual* (sucesos, anécdotas, peripecias de Guzmanillo) y desentendiéndose de lo restante como de «digresiones» hipócritas (a uso de la censura), excrecencias de una tradición medieval o —en el mejor de los casos— penoso yerro de Mateo Alemán, mero peso muerto en la ficción.

La incapacidad de alzarse a una consideración completa del *Guzmán de Alfarache* y explicar el libro como realmente es, sin mutilarlo a capricho, descansa en una pobre aplicación del concepto de *novela* (y en varias falacias románticas que no han de entretenernos aquí). Pues sucede que *La vida de Guzmán* es, indudablemente, una novela, pero sólo en parte responde al arquetipo vulgar del género, fijado en el siglo XIX por obra y gracia de unos pocos maestros geniales y muchos folletinistas desmelenados: la novela como pura fabulación y descripción, bien limpia de lucubraciones, avisos y perifollos directamente didácticos. Y como la estimativa ordinaria no dispone de categorías críticas más que para las encarnaciones obvias de tal arquetipo, al enfrentarse con la *Atalaya de la vida humana* catalogada como novela debe renunciar a explicarla en tanto conjunto. Puede, en efecto, recortar arbitrariamente cuanto se le antoja materia narrativa y someterla a los habituales cánones decimonónicos; puede, si hay suerte, ponderar el espléndido estilo de las «digresiones»; pero difícilmente llegará a reconocer que si Mateo Alemán escribió un libro, y no dos, sería porque juzgaba bien integrados los elementos constitutivos: y que la misión del crítico no es salvar éstos y decretar aquéllos impertinentes, sino poner de relieve el vínculo integrador (sin caer en la ingenuidad de limitarlo a la encuadernación).

Fue Enrique Moreno Báez, en una monografía im-

prescindible,[2] quien por primera vez en época moderna se aplicó seriamente a la tarea; y no tardó en reconocer tal vínculo donde un pertinaz anacronismo no había querido ver sino palabrería y paños calientes: en el confesado designio didáctico del autor. En efecto, Mateo Alemán afirma una y otra vez[3] haber escrito con «celo de aprovechar» (93),[4] atento «a sólo el bien común» (94). Las abundantes declaraciones de intención ejem-

2. *Lección y sentido del «Guzmán de Alfarache»*, Madrid, 1948 (un buen resumen da el mismo autor en *Nosotros y nuestros clásicos*, Madrid, 1968², pp. 125-130). Aunque en diversos particulares no acabamos de coincidir, en bastantes otros mi planteamiento supone el del prof. Moreno Báez y acepta sus conclusiones. Quisiera matizar aquí lo dicho en *La novela picaresca española*, I, pp. CXLIII-CXLIV: pienso que sí es lícito considerar «tesis central de la novela la de la posibilidad de la salvación del más miserable de los hombres» y el rosario de temas conexos (*Lección y sentido*, pp. 84-85); pero «central» no tanto por la insistencia teórica del autor (quien concede más atención explícita a otros asuntos y aspira a aleccionar sobre «*toda suerte* de vicios», 467), como por su significado en la vida de Guzmán: «central», pues, en tanto *dato novelesco*.

3. Especialmente en la segunda parte, como nota Donald Mc Grady, en su utilísimo *Mateo Alemán*, Nueva York, 1968, p. 69. Me parece claro que ello se debe al mismo deseo de combatir las simplificaciones del vulgo (ya previstas en el prólogo a la primera entrega, 92) que lo lleva a vigilar que la portada de la segunda parte ostente el título completo (explicado, por otra parte, en el texto, 546, y en el preámbulo, 467). Por lo demás, es innegable que el propósito didáctico cristaliza en «digresiones» desde el mismo arranque (en el capítulo inicial, sin ir más lejos, lo discursivo abulta ya harto más que lo narrativo), aunque Alemán necesitara algunos tanteos hasta dar con las fórmulas definitivas (es significativo al respecto que la larga invectiva del principio contra los escribanos se ponga en los labios de «un docto predicador», 116).

4. Cito el *Guzmán de Alfarache* por la edición incluida en *La novela picaresca española*, I¹ (el volumen se ha reimpreso [1970] con complementos bibliográficos y algunas notas adicionales, pero respetando la paginación de la novela: la corrección de pruebas ha estado al cuidado de la Editorial). En el prólogo a dicho tomo, pp. LXXVII-CLXXXIII, se hallarán desarrollados y documentados diversos puntos que aquí simplemente enuncio.

plar, sin embargo, nada significarían si no estuvieran corroboradas por un pasmoso despliegue de procedimientos artísticos que no revelan toda su entidad mientras no se examinan a la luz de aquel empeño docente. Porque, pese a la consabida cháchara sobre la «Intentional Fallacy», no es posible abordar una obra literaria al margen de las miras del autor (como no es posible censurar las bayonetas del *mot célèbre* porque no sirven para sentarse sobre ellas). Únicamente cuando se advierte que el *Guzmán de Alfarache* no es fruto de un simple propósito fictivo (como el que guiaba a Balzac o Fernández y González), sino que nace de un más amplio intento aleccionador (apoyado esencialmente en la novela, sí, pero también en otros géneros familiares en la época: la silva o miscelánea, por ejemplo)[5] cabe hacer plena justicia al gran libro de Alemán. Y, paradójicamente, sólo entonces cabe apreciar su estricta singularidad novelesca, y reparar, así, en que mientras las aventuras del pícaro valen como sermones (directamente o *ex contrario*, aduciendo ejemplos positivos o vitandos), los principales sermones sin disfraz valen como aventuras (pues se engloban en el retrato del protagonista). Naturalmente, la segunda fusión de elementos es inseparable del hecho de presentársenos el *Guzmán* en forma de autobiografía, en cuyo marco quedan novelizados todos los ingredientes. Que no otra, pienso, es la clave fundamental de nuestra obra. Alemán (quién sabe

5. Como se nota simultánea e independientemente en *La novela picaresca española*, I, p. cxv, y *Modern Language Notes*, LXXXII (1967), pp. 183-184; y en la valiosa *thèse* de E. Cros, *Protée et le gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans «Guzmán de Alfarache»*, París, 1967, pp. 118-128, etc. No he visto F. Maurer-Rothenberger, *Die Mitteilungen des «Guzmán de Alfarache»*, Berlín, 1967.

si por salvaguardia) la concibió, a todo nivel, como un punto de vista peculiar del narrador y personaje ficticio.

Y no quiere ello decir que el autor real no compartiera, por lo menos en la mayor parte, el pensamiento de su criatura (ya sabemos cuán difícil se plantea la cuestión en el *Lazarillo*). Quiere decir, sencillamente, que se esforzó por lograr que la visión del mundo manifiesta en el libro correspondiera en todo punto al talante de su héroe; que la hizo brotar con entera coherencia del proceso de su vida, con justeza de «construcción poética».[6] (Quien por un momento piense que así sucede en toda ficción autobiográfica, lea, si puede, la apócrifa *Segunda parte de la vida del pícaro*, de «Mateo Luján de Sayavedra».) Una ilustre tradición[7] —pongo por caso— avalaba el examen de la dignidad y la miseria del hombre como términos no excluyentes entre sí: era posible, pues, sin contradicción, cantar en una página las alabanzas de la inteligencia —digamos— y en la siguiente levantar inventario de sus ineptitudes. Por lo mismo, no sorprende que Alemán tejiera en un sitio un florido elogio del entendimiento y los sentidos, mientras en otro acumulaba dicterios contra ellos. Pero sí es importante notar, supuesto que aceptaba ambas posiciones, que incluyó el elogio en su trabajada biografía de San Antonio de Padua (Sevilla, 1604; II, X) y reservó los dicterios para el *Guzmán de Alfarache* (508): éstos y

6. «Construcción poética, obra creada por el autor es la visión del mundo, no sólo cuando finge una que le es ajena, sino cuando no tiene la menor voluntad de fingir y deja que se vaya plasmando la visión del mundo que él mismo vive en la vida práctica, pues es crear poéticamente elaborarla a la perfección de ejemplo», escribía Amado Alonso, *Materia y forma en poesía*, Madrid, 1960^2, pp. 78-79.

7. Estudiada en mi próximo libro sobre *Fernán Pérez de Oliva y el Renacimiento*.

no aquél, ciertamente, parecían oportunos en boca del personaje.

UN PERSONAJE EN BUSCA DE AUTOR

Algunos recordarán de qué personaje se trata. Guzmán «mismo escribe su vida desde las galeras, donde queda forzado al remo, por delitos que cometió, habiendo sido ladrón famosísimo» (96). Pero, antes de llegar a tal situación, ha llevado una carrera literalmente proteica. Huérfano de unos cuantos padres, a los doce años decide probar fortuna lejos de Sevilla, la patria chica, «encomendándome —dice— a Dios y buenas gentes, en quien hice confianza» (145). Mas desde los primeros encuentros con ellos, en las infames ventas del camino, ha de retirar a los hombres tan ingenuo crédito. Mozo de mesón en la ida a la Corte, esportillero y pinche de cocina en Madrid, Guzmanillo se aveza a la mala vida, desoyendo los continuos reproches de la conciencia. Un golpe de suerte (dos mil quinientos reales robados a un bendito) lo pone en camino de Italia, al arrimo de una compañía de soldados y al servicio de su capitán. En Génova busca la amistad y el amparo de unos parientes, de quien su mala facha no obtiene sino desprecios y palos. Mendigo y falso tullido en Roma, lo recoge un bondadoso cardenal, quien lo emplea como paje y le ofrece, amén de instrucción, todas las oportunidades deseables para regenerarse. En vez de hacerlo, intemperante, se aleja de Monseñor y se convierte en una mezcla de secretario, alcahuete y bufón del Embajador de Francia. El orgullo (toda la ciudad se ha reído de un grotesco percance suyo) lo saca de Roma, y

Guzmanillo se propone sentar cabeza. Pero, robado y sin recursos, pronto vuelve a las andadas, con ayuda del infeliz Sayavedra: las ganancias del juego fullero y el producto de una ingeniosísima estafa le permiten plantarse en Génova con inmejorable pinta, granjearse la estima de los parientes que antaño lo maltrataron, timarles un dineral y tomar soleta (en el viaje a España, por cierto, Sayavedra enloquece y se tira al mar). Instalado en la Corte, se casa y entra en negocios nada limpios; la viudez y la quiebra llegan casi de la mano, y Guzmán decide asegurarse la comida, librarse de acreedores y mudar conducta, gracias al expediente de graduarse en teología en Alcalá de Henares y tomar las órdenes. Apenas le falta un mes para conseguirlo, cuando el amor se cruza en su senda y lo arrastra a una boda disparatada con Gracia, hija de mesoneros. Guzmán, a poco tardar, se lía la manta a la cabeza y, vuelto marido cartujo (como Lázaro de Tormes), vive de los encantos de su mujer. El matrimonio pasea Alcalá, Madrid y, finalmente, Sevilla, donde Gracia se escapa a Italia con un capitán. «Solo y pobre», Guzmán «vuelve a hurtar como solía» (845); y cuando intenta alzarse a mayores, probar suerte con los grandes robos, «préndenlo y condénanlo a las galeras por toda su vida» (859). Y ahí lo alumbra la gracia divina: el galeote purga con lágrimas sus pecados, persevera resueltamente en el bien[8] y da «punto y fin a estas desgracias» de la «mala vida» (905).

8. Ganando, así, su libertad, al denunciar una conjuración. Naturalmente, ello contradice a la «Declaración» inicial (96, citada en el texto) y a las numerosas alusiones, en el cuerpo de la obra, a las penas que sufre Guzmán en la galera mientras escribe la autobiografía. Alemán libera al personaje sólo para dejar un portillo abierto a una tercera parte, donde Guzmán había de llevar una vida sin excepción vir-

El resumen es peligrosamente pobre. Mas por el momento, como recurso expositivo, no nos importe aceptarlo y cargar las tintas en el deslinde de dos fases en la trayectoria de Guzmán: un primer tiempo de acción, con un versátil Guzmanillo de protagonista; y un segundo tiempo de narración, en que el sesudo y penitente Alfarache levanta acta de sus pasadas trapacerías, entremetiéndolas de reflexiones morales. El propio Mateo Alemán venía a distinguir en la novela (94) el dominio de la «conseja» (el relato biográfico, fundamentalmente) y el dominio del «consejo» (la doctrina desarrollada en forma explícita, podemos entender ahora). Pues bien, si la conversión introduce un hiato entre Guzmán y Guzmanillo, entre el actor y el autor, el impulso inmediato es atribuir a la exclusiva responsabilidad del segundo toda la cargazón de prédicas y disertaciones. La conseja y el consejo, así, quedarían unidos *in extremis* en la figura de Guzmán. Pero tal unión sería intolerablemente artificial, pues, de hecho, el Guzmán escritor nada tendría que ver con el Guzmán personaje:[9] el arrepentimiento final significaría una violencia gravísima al carácter del pícaro, en busca de un mínimo pretexto para justificar la redacción en primera persona.

Pero, entonces, ¿por qué esa primera persona? Si

---

tuosa. En efecto, lo fundamental era que Guzmán redactara el libro ya definitivamente regenerado (y justificado: véase E. Moreno Báez, *Lección y sentido*, p. 70 y n. 75, y mi edición, p. 900, n. 12), firme en un punto de vista: que lo escribiera en las galeras o en otra parte no tenía importancia mayor. A efectos de la estructura, sin embargo, la obra debe suponerse compuesta en la galera: la libertad de Guzmán es cosa añadida a última hora y afecta sólo a las pocas líneas finales.

9. Es la tesis, entre otros, de A. del Monte, *Itinerario del romanzo picaresco spagnolo*, Florencia, 1957, pp. 72-73.

consejos y consejas fueran cada uno por su lado, ¿para qué romper la verosimilitud del conjunto? Más fácil le hubiera sido a Alemán asumir directamente los papeles de narrador y moralista. Sin duda tenía buenas razones para no hacerlo. Atendamos a un dato (ya que no podremos a todos) que contribuirá a aclarárnoslas. Están en mayoría, desde luego, los sermones imputables al Guzmán maduro, ya «hombre perfecto» (467); pero no faltan otros, de distinta entidad estética, en los labios o en el corazón del vacilante Guzmanillo.

En la primera parte, verbigracia, al principio del libro segundo, se hallan tres cumplidos capítulos consagrados esencialmente a una acre filípica «contra las vanidades de la honra» (271). De la honra[10] ha tenido que desistir Guzmán, en el viaje a Madrid, pidiendo limosna y viéndose obligado a vender las prendas «del vestidillo que llevaba puesto», hasta quedar «en calzas y en camisa» (258). Ya en la Corte, para huir el castigo destinado a los vagabundos y por disfrutar la «gloriosa libertad» (259) del oficio ha abrazado el trabajo de esportillero, la ocupación más propia del hábito picaresco y también la más deshonrosa en la estima coetánea.[11] «Descuidado de servir ni ser servido» (276), libre de pagar tributo al qué dirán, con las necesidades elementalmente resueltas, el chico ha acabado por tomarle gusto

10. «La honra, c'est-à-dire... la respectabilité externe fondée sur le costume, le train de vie, la qualité sociale heritée», define perfectamente Marcel Bataillon, «Les nouveaux chrétiens dans l'essor du roman picaresque», en *Neophilologus*, XLVIII (1964), p. 283; véase además, del mismo autor, «L'honneur et la matière picaresque», en *Annuaire du Collège de France*, LXII (1962-1963), pp. 485-490.

11. Véase M. Bataillon, «"La picaresca". À propos de *La pícara Justina*», en *Wort und Text. Festschrift für Fritz Schalk*, Frankfurt a. M., 1963, pp. 234-239; *La novela picaresca española*, I, pp. CXXII-CXXV, 260.

a la vida de ganapán: en ella ha descubierto la posibilidad de santificarse llevando honestamente sus «cargos» (268) y desentendiéndose de «lo que carga el peso de la honra» (261). Escudriña acá y allá, medita unas palabras oídas en el púlpito (266), reflexiona sobre una experiencia (272), reaviva la previa formación religiosa; y de ahí, con irreprochable naturalidad, brota su largo monólogo contra las honras vanas.

Monólogo, pues, que no puede juzgarse discurso ajeno a la trama, antes se confunde con ella: es, al fin, la toma de conciencia de Guzmán, indisociable de su concreto acaecer de esportillero en el Madrid de los Austrias. Lo que antes se le impuso, ahora lo escoge. Las circunstancias lo han llevado a prescindir de la honra; la observación y la creencia lo han ayudado a racionalizar la renuncia; y, así, sus diatribas contra esa lacra social son una etapa coherente de su evolución como individuo.

Pero, por otro lado, las consideraciones del Guzmán pícaro, en dichos capítulos, se interfieren en los comentarios del Guzmán galeote. Unas y otros, los juicios «de ahora y [los de] entonces» (268), fluyen separados, pero complementarios; con fisonomía propia, pero en convergencia. Guzmanillo, luego, dará mil traspiés: caerá de nuevo en las trampas de la honra y, con más o menos acierto, irá saliéndose de ellas. Los días felices en que arrastraba la capacha por la plazuela de Santa Cruz, ajeno a dimes y diretes e instalado en la virtud, sin embargo, no se borrarán de su memoria: a ellos volverá los ojos a menudo (de Roma a la galera), con nostalgia. La lección aprendida en aquella oportunidad (y formulada en su inquieto «soliloquio», 271), podrá no seguirla las más veces, pero la tendrá siempre presente: y, sobre todo, vendrá a cuajar definitivamente en el trance de la

conversión. Por lo mismo, los dicterios del narrador contra el fantasma de la honra están en perfecta harmonía con los del protagonista: significan justamente la culminación de un episodio decisivo de su historia, el desarrollo lógico y bien motivado de una faceta de su personalidad.

El hecho me parece enormemente significativo, y pienso que con él penetramos el meollo del problema: los denuestos de Guzmanillo contra la honra —en ninguna manera excursos inoportunos, sino plenamente entonados en la coyuntura del pícaro— explican que un día el Guzmán converso llegue a enunciar otros parejos; y, de igual modo, buena parte de las aventuras del Guzmán mozo hace verosímil que acabe por constituirse en escritor y da cuenta de la existencia del libro precisamente en la forma singular que adopta.

El rasgo más evidente en la pintura del paso de actor a autor se halla en el cuidado con que se puntualizan los estudios y las disposiciones intelectuales del personaje. «Hombre de claro entendimiento» (96), de inteligencia y agudeza patentes en cien situaciones apuradas, aficionado a leer (como Cervantes) hasta los papeles viejos perdidos en las calles (272), Guzmán recibe una excelente instrucción (cuatro horas diarias, precisemos, pues no nos ahorra el detalle) durante los años de estancia en Roma al servicio del Cardenal (428). Y si no tarda en reincidir en el mal, no lo hace tan resueltamente que al pasar por Bolonia no se complazca en la idea de seguir —dice— «con mis estudios adelante» (602). Cuando pintan bastos y la quiebra amenaza, no se le ocurre sino valerse de su aprendizaje en «letras humanas» y cursar «artes y teología» en la Universidad de Alcalá (798): y tal empeño y gusto pone en la tarea, que

todos —del rector para abajo— lo tienen por «uno de los mejores estudiantes» (817) y catedrático seguro a corto plazo.

¿Cómo sorprenderse, pues, de que el momento mismo de su conversión se entrelace explícitamente con el recuerdo de lo aprendido en las aulas (890)? Podíamos no haberlo mencionado, de puro obvio (demasiado obvio, pensará alguno; con todo, no se trata de un fácil pretexto formal: sólo lo sería si no estuviera entramado en una prieta red de factores coincidentes). Pero tenemos buena prueba de la importancia que Mateo Alemán concedía al asunto. En efecto, al enjuiciar la apócrifa *Segunda parte de la vida del pícaro*, el punto que más detiene a Mateo es la inadecuación de los «discursos» que su imitador había prestado a Guzmán;[12] y el primero y más serio reproche que le dirige a propósito de la caracterización del personaje es haberlo sacado «de Alcalá tan distraído y mal sumulista, [que] *fue cortar el hilo a la tela de lo que con su vida en esta historia se pretende*» (467). No nos las habemos con una minucia: estamos en el mismo centro del *Guzmán de Alfarache*, en su integridad, como «conseja» y como «consejo».

Entre miedos y esperanzas

Un par de catas, a distintos niveles, nos han comprobado una misma verdad: Guzmán está en Guzmani-

12. «Verdaderamente habré de confesarle a mi concurrente... ser sus discursos de calidad que le quedo invidioso y holgara fueran míos. Mas déme licencia que diga con los que dicen que, si en otra ocasión fuera désta se quisiera servir dellos, le fueran trabajos tan honrados», etc. (465).

llo; y únicamente es exacto decir que la conversión los separa en bastantes aspectos, mientras añadamos que en otros tantos los une. Todavía más: el tránsito del Guzmán actor al Guzmán autor no sólo aparece finamente motivado, sino que constituye el verdadero nudo argumental de la obra. En ella, los varios núcleos episódicos se someten a una línea constructiva principal: a la historia de una conversión, al análisis de una conciencia.

Por supuesto, Alemán no redujo la novela al buceo en el interior del personaje. Sabía demasiado bien que los pecadores no leen libros aburridos (como acostumbraba a recordar, a propósito de Eiximenis, mi maestro Martín de Riquer) y que la purga debe cubrirse «por encima con algo que bien parezca» (774). Echar mano de la autobiografía y convertir en *ficción* todo el contenido del libro —de modo que la prédica general estuviera al servicio de la individualización del protagonista— era un paso decisivo para despertar el interés del lector (aparte, claro, de reforzar las diversas tesis presentándolas *demostradas* en una experiencia personal); pero no podía bastar al público menos cultivado. Alemán no vaciló, pues (y hubo de divertirse tanto escribiéndolos como nosotros leyéndolos), en incluir capítulos o pasajes atenidos a la peripecia externa de Guzmán. Ejemplo característico puede ser la brillante sección (II, II, 5 y 6) reservada al timo del mercader milanés: la morosidad de esas páginas —perceptivas al detalle, aplicadas a la exacta reconstrucción de todas y cada una de las circunstancias de la estafa—, más que a destacar el ingenio del pícaro o su recaída en el mal, apunta a cautivar al lector de forma idéntica a tantos *thrillers* de hoy (o tantos *libri vagatorum* de ayer), limitándose a la acción, a la intriga interesante, a lo seductor de la trama.

Casi me atrevería a decir que son tales momentos de narración *superficial* las auténticas «digresiones» en la *Atalaya de la vida humana*. Alemán era capaz de combinar admirablemente (es la regla, no la excepción) una anécdota en extremo entretenida con un estudio profundo del héroe, una lección bien determinada y una segura pertinencia estructural (podríamos detenernos a comprobarlo en muchos lugares: contentémonos con remitir a un caso típico, la segunda visita de Guzmán a Génova). Por ello, al tropezarnos con un episodio como el fraude milanés —habilísimo de factura, pero que tan poco añade a la creación del personaje— no podemos menos de sentirnos ligeramente sorprendidos. Pues con los fragmentos por el estilo sucede en cierto modo como con las *novelle* u otros intermedios simplemente amenos (el *Arancel de necedades*, verbigracia): Alemán podía haberlos sustituido por otros similares (dentro de la fisonomía del protagonista) o haber alterado su orden con toda tranquilidad, porque no cumplen una función estructural definida, no sirven para articular el relato en torno a los varios goznes del asunto básico: la evolución espiritual de Guzmán.

Es importante caer en la cuenta de que el proceso de la conversión del pícaro se identifica con la paulatina consolidación del punto de vista que preside la novela; y constituye, en lo ideológico, uno de los motivos dominantes de la obra. Tal proceso es largo y complejo, y no me propongo ahora examinarlo con detenimiento. Me limitaré a unas pocas observaciones. Y sea el principio insistir, frente a la tendencia común a ahondar indiscriminadamente el hiato entre Guzmán y Guzmanillo, en que la escisión de uno y otro se da tanto diacrónica cuanto sincrónicamente: a lo largo como a lo ancho.

Alemán así nos lo indica desde el mismo arranque de la acción. Recién huido de casa, en efecto, aún a cuatro pasos de Sevilla, Guzmán se para a meditar en las gradas de una ermita. «Hice allí de nuevo ['por primera vez'] alarde ['revista'] de mi vida y discursos della», refiere (147). No debe escapársenos la noticia: el primer cuidado de Guzmán, apenas salido del cascarón, es volver los ojos a su pasado y a sí mismo, en examen de conciencia; y ése es también el final de su peregrinaje por el mundo: rememorar su prehistoria, hacer «confesión general» (484), es decir, escribir su autobiografía. El sentido del dato, destacado por el lugar de privilegio en que se inserta, se diría evidente: Guzmán autor está, en tanto tal, en orgánica continuidad con Guzmán actor.

Pero lo interesante ahora es el contenido de la introspección del joven fugitivo. Guzmanillo duda, no sabe «qué hacer ni a qué puerto echar. Lo que por una parte me daba osadía, por otra me acobardaba. Hallábame entre miedos y esperanzas, el despeñadero a los ojos y lobos a las espaldas. Anduve vacilando; quise ponerlo en las manos de Dios...» *(ib.)*. Cierra la noche, y con ella la imaginación del mozo; mas, al despertar, persiste la incertidumbre; «no sabía para dónde iba, ni en ello había reparado»; de entre los varios caminos posibles, pues, «tomé el uno que me pareció más hermoso, fuera donde fuera» (148).[13]

Es, naturalmente, el viejo motivo de Hércules en la encrucijada, durante milenios anejo al emblema de la Y

13. R. D. F. Pring-Mill, «Some Techniques of Representation in the *Sueños* and the *Criticón*», en *Bulletin of Hispanic Studies*, XLV (1968), pp. 275-277, trae un excelente análisis del contexto de la última frase citada, examinando en él la interferencia de diversos puntos de vista.

pitagórica: «ejemplo de la vida humana» (explica el mismo Alemán), cuyo «pie o mástil derecho» denota «nuestra edad primera, incierta y sin elección, que no declina más a una que a otra parte», mientras los dos trazos superiores, «el uno angosto a la mano derecha y el otro ancho a la izquierda», anuncian «lo que nos predica hoy el Santo Evangelio [Mateo, VII, 14]: "Angosto es el camino por donde habemos de ir a gozar de la vida [eterna], y ancho el que nos lleva con deleites a la perdición"».[14] El inicio de las aventuras del pícaro es claramente simbólico (Guzmán elige la senda más llana, y las tristes consecuencias no se hacen esperar). Pero aquí debe concernirnos especialmente como síntoma de un rasgo capital del protagonista: educado en una fe que tiene *todas* las respuestas, seguro de que todo se reduce a salvarse o condenarse, Guzmán sufre en carne viva la trágica imposibilidad de servir a dos señores.

Para él, los días corren, cierto, «entre miedos y esperanzas», «vacilando» entre ponerse «en las manos de Dios» o dejarse llevar «precipitado de sus falsos gustos» (96). En el comienzo de sus andanzas, las adivina ya de penoso fin, por haber faltado un domingo a misa (182); luego, no abandona las prácticas piadosas ni en las épocas de mayor degradación;[15] y al final de su recorrido, en la cuerda de presos, el galeote va meditando: «Si esto se padece aquí, si tanto atormenta esta cadena..., ¿qué sentirán los condenados a eternidad?» (876). O, vicever-

14. M. Alemán, *Ortografía castellana*, ed. J. Rojas Garcidueñas, pról. de T. Navarro, México, 1950, p. 109. Sobre el simbolismo de la Y en la tradición literaria hay una rápida referencia en *La novela picaresca española*, I, p. 123, n. 80, y actualmente preparo un estudio extenso, «La letra de Pitágoras».

15. Véase E. Moreno Báez, *Lección y sentido*, pp. 106-109, con materiales e interpretaciones muy pertinentes.

sa, en los períodos de virtud, el mal deja oír sus llamadas: «Estaba todavía metido en el cenagal de vicios hasta los ojos. Porque, aunque no los ejercitaba, nunca los perdía de vista» (599). El desgarro íntimo es la constante de su vida anterior a la conversión. Cada gran etapa de la misma se abre con la necesidad de una opción dolorosa; pero lo grave es que el dilema vuelve a plantearse a cada instante: Guzmán, dueño de sí mismo, debe elegir continuamente;[16] y, como una cosa quieren la razón y la fe y otra cosa piden la voluntad y el instinto, va dando bandazos, en perpetua guerra interior.

En el retrato de esa alma dividida concentra Alemán sus mejores dotes de novelista (en el sentido más tradicional de la palabra). Se impone recordar la figura de Guzmanillo en Roma, cofrade en el gremio de la mendicidad. Falso tullido, el muchacho no ignora que cada limosna que recibe es un robo a los verdaderos pobres y lo obliga a la restitución; y anda, así, en permanente desasosiego: «Por una parte me alegraba cuando me lo daban; por otra, temblaba entre mí cuando me tomaba la cuenta de mi vida..., sabiendo cierto ser aquél camino de mi condenación» (395). Vale la pena evocar todavía una escena particularmente lograda. Guzmán, ya en la pendiente hacia la galera, ha urdido una treta para ganar la confianza de cierto fraile y hacerlo cómplice inocente de sus maldades: entregarle una bolsa de dineros que dice haber encontrado (y que ya tiene previsto quién reclamará), para que la publique en el sermón del domingo. El rasgo de honradez, en persona de apariencia tan menesterosa como Guzmán, conmueve al buen

16. Compárese E. Cros, *Protée et le gueux*, pp. 360-362; O. H. Green, *Spain and the Western Tradition*, IV, p. 228, n. 40.

religioso y lo hace romper en una catarata de alabanzas. Pero cada elogio, si lo acerca un paso a su propósito, es también un golpe para el pícaro: «Cuando aquesto me decía, daba lanzadas en el corazón, porque, considerada su santidad y sencillez con mi grande malicia y bellaquería, pues con tal medio lo quería hacer instrumento de mis hurtos, reventáronme las lágrimas» (857). Son éstos momentos en que el debate espiritual de Guzmán cristaliza con singular nitidez; pero toda una vida de vaivenes entre el bien y el mal atestigua que en semejante lucha consiste lo más definitorio de su persona.[17]

Tal desgarro —en sí mismo o en sus consecuencias— es indudablemente el tema principal del relato. Pues, por un lado, su reiteración lo convierte en piedra de toque y común denominador de todos los núcleos biográficos; y, por otra parte, determina la estructura y los límites de la obra: hace progresar la acción, creando el conflicto, y la remata, resolviéndolo.

Sucede también que esa ruptura íntima del protagonista tiene un adecuado reflejo estilístico. Fijémonos sólo en los monólogos del Guzmán actor y pronto descubriremos que, paradójicamente, con frecuencia resultan ser diálogos. «"¡Válgame Dios —me puse a pensar—, que aun a mí me toca, y yo soy alguien! ¡Cuenta se hace de mí! ¿Pues qué luz puedo dar, o cómo la puede haber en hombre y en oficio tan oscuro y bajo?" "Sí, amigo —me respondía—, a ti te toca y contigo habla,

17. Confróntese también el valioso análisis de A. A. Parker, *Literature and the Delinquent. The Picaresque Novel in Spain and Europe, 1599-1753*, Edimburgo, 1967, pp. 42-43. [Véase además, ahora, el prólogo de M. Molho al volumen *Romans picaresques espagnols*, París, 1968, pp. XLVI-XLIX: magnífico trabajo, que, por desgracia, me ha llegado demasiado tarde para aprovecharlo como se merece.]

que también eres miembro deste cuerpo místico..."» (267-268). Solo, aislado en los arrabales de la sociedad, sin amigos (pese a desearlos «a toda costa», 582), Guzmanillo dialoga con el otro yo de su ser escindido: pregunta y —cuando puede— contesta, aconseja, acusa, alienta.

La segunda persona (desnuda o disfrazada de debate alegórico)[18] tiene una venerable tradición en la prosa de espiritualidad; en nuestra novela, y en los parlamentos del Guzmán autor, a menudo designa al Guzmán personaje o al lector (cuando no a ambos),[19] sugiriendo la tensión entre imperativos éticos y conducta desordenada, entre juventud pecadora y madurez virtuosa. En las meditaciones de Guzmanillo, el uso más pertinente (aunque no exclusivo) del *tú* es plasmar con economía de medios la escisión de una conciencia, atormentada por la necesidad de optar entre las llamadas del instinto y las mociones de la gracia. Coherentemente, pues, se plantea en segunda persona el trance de la conversión: «Díjeme una noche a mí mismo: "¿Ves aquí, Guzmán, la cumbre del monte de las miserias, adonde te ha subido tu torpe sensualidad? Ya estás arriba, y para dar un salto en lo profundo de los infiernos, o para con facilidad, alzando el brazo, alcanzar el cielo..."» (889). Así, con el mero empleo del *tú*, el momento decisivo de la novela

18. Para algunos jalones importantes de tal tradición véase F. Rico, «Las letras latinas del siglo XII en Galicia, León y Castilla», en *Ábaco*, 2 (Madrid, 1969), p. 58. Naturalmente, esa segunda persona del *Guzmán* debe mucho también a los moralistas y predicadores de sus días.

19. Francisco Ynduráin dedica al *Guzmán* unas páginas muy certeras en «La novela desde la segunda persona. Análisis estructural», ensayo incluido en el colectivo *Prosa novelesca actual* [Madrid, 1968], pp. 177-180.

aparece como solución natural del debate que ha venido angustiando al protagonista: es el triunfo de la mitad de su alma frente a la otra mitad.

No faltará quien se diga que ese mismo desgarro íntimo de Guzmán hace dudoso que se convierta a la santidad (en vez de endurecerse en el pecado), y menos definitivamente. Prescindiendo de devaneos psicológicos (que nos corroborarían los prejuicios más opuestos), creo imprescindible advertir que Mateo Alemán no vería ahí un problema, sino una respuesta (y que con su libro se propuso —amén de otras cien cosas— dárnosla a conocer y demostrárnosla): para él, el conflicto de Guzmanillo sería augurio y prueba de su salvación final.

Los tumbos, las caídas y los arrepentimientos del personaje apuntan con toda claridad a enseñarnos la lección del libre albedrío: el hombre es dueño de elegir su destino, y no hay «ni *ha de ser* ni *conviene ser*, tú lo haces que sea y convenga» (437). Es una de las tesis inequívocas de la obra.[20] Ahora bien, como tesis y como dato de experiencia, la libertad humana deja el desenlace sin resolver: Guzmán puede inclinarse por el bien y por el mal, perseverar y desistir. Para el pensamiento de la época, sin embargo, el desgarro del pecador, corolario de la libertad, era al propio tiempo indicio no des-

20. Consúltese E. Moreno Báez, *Lección y sentido*, pp. 59-63, etcétera. Con todo, me alejo de los profesores Moreno Báez y Blanco Aguinaga (véase la n. 25), cuando insisten en que Guzmán tiene dos oportunidades especiales de regeneración: en la época al servicio del Cardenal y durante la permanencia en Alcalá. El hecho es sustancialmente exacto, desde luego, pero se corre el peligro de abultarlo: nuestra novela predica la salvación como posible en cualquier estado (véase *Lección y sentido*, pp. 58-59); y, según yo lo entiendo, la coyuntura en que Guzmán se regenera es precisamente la más *desfavorable*, en tanto su drama nace de que en todos los momentos puede mejorar de vida.

deñable de un final venturoso: de la superación de semejante dilema precisamente por el lado del bien y la perseverancia.

Una formulación diáfana de tal idea (inserta en el terreno de la pastoral más que del dogma) la proporcionó fray Pedro Malón de Chaide; y vale la pena aducirla por extenso, con preferencia a otras similares, no sólo por lo precisa, sino también por venir de un agustino y representar, así, válidamente la *opinio communis* de una orden por cuyo fundador y por cuyos miembros Alemán parece haber sentido una singular dilección.[21] Comenta, pues, fray Pedro lo insondable de la Providencia divina, tomando pie en la mudanza de la Magdalena, y se detiene a incluir algunas observaciones que rápidamente sitúan al lector del *Guzmán* en un ámbito conocido. «Hallaréis unos pecadores que, aunque lo son, pero en medio de su mala vida tienen un no sé qué, un resabio y semblante de predestinados a la gloria y de hijos de Dios, un respeto a la virtud, un asco al vicio, un pecar con miedo y andar amilanados, un "aquesta vida no es para mí, no me crié yo en esto"; al fin, no parece que se les pega esto del pecar. Veréis otros pecadores tan de asiento, que pecan tan sin cuidado como si les fuera natural: gente que pecan a sueño suelto, tan desmedro-

21. Algo insinúo en *La novela picaresca española*, I, pp. CXL-CXLI y n. 50, y pienso volver sobre ello detenidamente. Aquí incluiré sólo un dato: la frase capital que en el *San Antonio de Padua* sirve a Alemán para sintetizar la doctrina de la eficacia de las obras (fol. 218: «porque quién te hizo a ti sin ti, no dudes que no te salvará sin ti»), en el marco del obsesivo problema de la predestinación (véase E. Moreno Báez, *Lección y sentido*, pp. 72-75, etc.), se toma a la letra de San Agustín (compárese *Castigos y documentos*, en *Biblioteca de autores españoles*, LI, p. 124 *a*; F. M. de Córdoba, *Libro del regimiento de los señores*, en la misma *Biblioteca*, CLXXI, p. 160 *a*).

sos para los vicios, que no aguardan a que los vicios los acometan a ellos, antes ellos les salen al camino y los acometen... Pues esto quiere decir Elifaz [en el Libro de Job, XV, 16], que hay unos pecadores que pecan comiendo los pecados: esto es, reparan en ellos y rumian en el mal que hacen y reparan en él. Éstos son los que decimos que se les trasluce en el rostro que deben de ser de los predestinados. Mas hay otros que pecan tan sin asco y que se tragan los pecados sin mascar, como quien no hace nada, que parece que ya dan muestra de su perdición.»[22] Guzmanillo, evidentemente, pertenece a la primera categoría, la de los pecadores conscientes y aun perseguidos por el asco y el miedo; forma en las filas de quienes «quedan con un enfado y desabrimiento contra el [pecado] y con una cierta acedía del vicio, que consigo mismo se corren y avergüenzan»;[23] y justamente por ello se le «trasluce en el rostro» que debe ser «de los predestinados».

Empezamos identificando una constante del protagonista: el desgarro íntimo. Demasiado al vuelo, pero confío en que inteligiblemente, le seguimos la pista en tres planos: como elemento definitorio de un talante personal, en una formulación lingüística y en tanto portador de una determinada doctrina. Insinuamos, al mostrarlos conexos y cada uno apuntado al mismo blanco, que los tres planos convergen en la decisiva coyuntura de la conversión. Conviene indicar ahora, en fin, que los tres coinciden igualmente en explicar —desde dentro, desde la ficción— la existencia y el carácter

22. F. P. Malón de Chaide, *Libro de la conversión de la Magdalena*, ed. J. García Morales, Madrid, s.a., pp. 253-254 (y véase 293-294, con otros puntos interesantes para la comprensión del *Guzmán*).

23. Malón de Chaide, obra citada, p. 293.

del libro. En lo humano, el desgarro de Guzmán es fruto de una conciencia vigilante, de un volverse sobre sí mismo para pedirse cuentas: y el redactar la autobiografía, harmónicamente, resulta ser un acto de introspección. En lo estilístico, la segunda persona que refleja el desdoblamiento de Guzmanillo reaparece en boca del Guzmán autor para designar al Guzmán actor: el diálogo se traba ahora a través del tiempo, y el converso reflexiona sobre las fortunas del pícaro (aunque ya sin la desazón de antaño) como un *yo* del pícaro reflexionaba sobre el otro *yo*. En lo doctrinal, el desgarro del personaje anuncia su arrepentimiento último y, por ahí, nos ayuda a comprender prontamente que los sermoneos tan prodigados proceden de un Guzmán que ha resuelto su dilema inclinándose al bien[24] y que por lo mismo, en prueba de contrición y con deseo de ejemplaridad, no vacila en pintarse malvado —aun cargando las tin-

24. A. A. Parker, *Literature and the Delinquent*, p. 36, observa: «As early as the second chapter Guzmán is made to point out how inappropiate are moral sentiments in his mouth, without being able to disclose that it is a repentant and not a hardened sinner who is talking.» Nótese, con todo, que cuando el relato ha entrado ya en su cauce definitivo, superada la vacilación inicial, Guzmán deja claro su arrepentimiento: «pues Dios ha sido servido de darme vida en que me corrija y tiempo para la enmienda» (488); «Como los que se escapan de algún grave peligro..., me acuerdo muchas veces y nunca se me olvida mi mala vida —y más la del discurso pasado—, el mal estado, poca honra, falta de respeto que tuve a Dios todo aquel tiempo que seguí tan malos pasos» (845), etc. Por otro lado, el lector no sólo conoce a Guzmán «as the delinquent he is describing» *(ib.)*, sino como el muchacho reflexivo y piadoso siempre a punto de cotejar sus actos con los valores permanentes de la creencia y la moral. Pienso, en fin, que Guzmán excusa sus sermones no por venir de un «hardened sinner», sino de un galeote, de un hombre hundido en la sentina de la sociedad, cuyo castigo no lo hace modelo digno de imitar, sino todo lo contrario: de ahí que al defenderse de las posibles objeciones de los lectores evoque continuamente las penas de la vida en la galera.

tas, como otro San Agustín en otras *Confesiones*— y en acumular sobre sí desgracias, desaires y ridículos.

Atalaya de la vida

Recordemos el *Lazarillo de Tormes*: en él, el relato quedaba estructurado por la confluencia de las principales células narrativas en *el caso* del capítulo último. Pues en el *Guzmán de Alfarache*, de forma similar, los diversos lances del protagonista, en todo caso reductibles al predominio —más o menos estable— de una de las dos tendencias que lo desgarran, aparecen orientados hacia la conversión final.

Pero la conversión, por supuesto, significaba instalarse plenamente en un dogma y obligaba a asumir un punto de vista único, una fe con soluciones universales. Ese dogma y ese punto de vista son, claro está, previos a Guzmanillo; mas el personaje, aunque siempre enterado de sus exigencias, sólo llega a alcanzarlos íntegramente como conclusión y corolario de toda su vida. Son, pues, apriorismos demostrados *a posteriori* por la existencia del pícaro. Carlos Blanco Aguinaga lo explicó así en un magistral ensayo,[25] y yo no insistiré en ello sino para aclarárselo al lector con un ejemplo extremadamente elemental y apenas hilvanado.

El Concilio de Trento había enseñado que la fe sin obras no basta para la justificación y que Dios indefectiblemente ayudará con su gracia a quien asocie unas y

25. «Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo», en *Nueva revista de filología hispánica*, XI (1957), pp. 316-328; ahí se leerán muchas observaciones que hubiera convenido traer a estas páginas.

otra. Guzmán lo sabe; y cuando, verbigracia, sale de Roma «con determinación de ser hombre de bien» (598), pero escasamente dispuesto a apechugar con las arduas consecuencias de su propósito, «luchando andaba —dice— conmigo mismo» *(ib.)*; y, cierto, no tarda en reincidir en el mal. En cambio, cuando a la intención de reforma aúna las obras, pronto tiene con qué «comprar la gracia» salvadora: «Esos trabajos, eso que padeces y cuidado que tomas..., ponlo a la cuenta de Dios... Que, dándoselo a él, juntará su caudal con el tuyo y, haciéndolo de infinito precio, gozarás de vida eterna» (890). De tal forma, la experiencia de Guzmán ha venido a confirmar el dogma tridentino; el autor ficticio se lo ha incorporado punto por punto: no es ya una creencia, sino una certeza empírica, inserta en una visión del mundo personal. Al componer la autobiografía, por lo mismo, Guzmán puede ir exponiendo en pertinentes discursos esa verdad que ha presidido el curso de su vida.[26] El artículo de fe es el primer término en el silogismo de su existencia y la última deducción de su experiencia.

Así, la doctrina explícitamente desarrollada surge del relato e informa el relato, como punto de vista de Guzmán. El «consejo», la enseñanza químicamente pura, se enlaza en diversas formas con la «conseja», la narración.[27] Existen, sin embargo, dos modos esenciales de discurseo, trasunto característico de ese proceso de ida y vuelta del punto de vista. Cuentan, por un lado, los sermones ofrecidos como coletilla teórica y genera-

26. Véase E. Moreno Báez, *Lección y sentido*, en particular pp. 70-74.

27. Varias de tales formas, no mencionadas aquí, analiza finamente C. S. de Cortazar, «Notas para el estudio de la estructura del *Guzmán de Alfarache*», en *Filología*, VIII (1962), pp. 79-95.

lizadora de un incidente o dato determinado: sermones que reconstruyen el camino que ha llevado a Guzmán a su dogmática altura de «hombre perfecto»[28] y ponen la vivencia pretérita en la perspectiva y a la luz del presente en que se escribe, asumiéndola en tanto apuntada a la conversión final. Hay, por otra parte, buen número de *moralités* aducidas como presupuesto teórico de un suceso o una noticia, de suerte que un tramado de razonamientos se proyecta sobre el concreto acaecer del personaje;[29] la doctrina abstracta se encarna en el individuo o cuaja en la situación, y no debe sorprendernos: si las peripecias del Guzmán actor tendían a dar cuenta del Guzmán autor y nos presentaban la paulatina obtención de un punto de vista, luego todo podía partir de él, marchar «de la definición a lo definido» (105), de la doctrina penosamente conquistada a la vida que la comprobaba. De tal manera, preceda la narración o preceda el discurso, cada núcleo de la novela moviliza en torno a sí la trayectoria entera del protagonista, vincula actor y autor —ambos en toda su complejidad—, recuerda el marco general de la obra y robustece la motivación de la trama.[30]

La forma autobiográfica del *Guzmán de Alfarache* seguramente responde a distintos estímulos. El ejemplo

28. «Yo también he ido tras de mi pensamiento... Mas, como el fin que llevo es fabricar un hombre perfecto, siempre que hallo piedras para el edificio, las voy amontonando» (557); desde luego, aquí como en el prólogo a la segunda parte (467), el «hombre perfecto» no es otro que el Guzmán maduro.

29. A ilustrar y explicar este segundo linaje de discursos, en su sentido y origen, dedico lo más de mi artículo «Estructuras y reflejos de estructuras en el *Guzmán de Alfarache*», en *Modern Language Notes*, LXXXII (1967), pp. 171-184.

30. Compárese más arriba, «Para la poética del *Lazarillo*».

de las *Confesiones* agustinianas (y «confesión», como sabemos, llama el narrador a su libro) predisponía a acoger la autobiografía «que se propone edificar al lector exponiendo los yerros propios»,[31] a la vez que glosándolos e interpretándolos como etapas de una conversión. El *Lazarillo de Tormes* había acreditado el recurso a las memorias ficticias de un trotamundos como pretexto novelesco y había enseñado a disponerlas en un «relato cerrado»,[32] encarrilándolas hacia una meta bien precisa (*el caso*, la conversión), capaz de explicar a su vez el origen y la organización de la fábula. En otro orden de cosas, es necesario recordar que en 1593, como juez visitador de las minas de Almadén, Mateo Alemán pasó casi dos meses escuchando y registrando las deposiciones autobiográficas de los forzados (entre ellos, un fraile y un poeta) que allí cumplían condena, amparados en un decreto de Felipe II que permitía canjear el remo de galeote por los bártulos de minero.[33]

Todos esos y sin duda otros factores debieron de inclinar a Mateo a la autobiografía. Pero a ella conducía también la doble mira, literaria y ejemplar, de la obra

31. M. R. Lida de Malkiel, «Nuevas notas para la interpretación del *Libro de buen amor*», en sus *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, 1966, p. 28, n. 20, con otros datos sobre el empleo didáctico de la primera persona. Véase también F. Rico, «Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro de buen amor*», en *Anuario de estudios medievales*, IV (1967), pp. 301-325.

32. Según confirma ahora F. Lázaro Carreter, «Para una revisión del concepto *novela picaresca*», comunicación al III Congreso Internacional de Hispanistas, leída en la sesión plenaria del 30 de agosto de 1968.

33. Véase G. Bleiberg, «Mateo Alemán y los galeotes», *Revista de Occidente*, IV (1966), núm. 39, pp. 330-363, y «Nuevos datos biográficos de Mateo Alemán», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, 1967, pp. 25-49.

proyectada. En tercera persona, en efecto, la doctrina explícita habría parecido sobrepuesta demasiado artificialmente al relato y, por ahí, lo habría debilitado, conspirando contra la verosimilitud y autonomía de Guzmán: al distanciarlo a cada paso del verdadero autor, agudizaría la impresión de que el protagonista era un figurón de encargo, un mero pelele sin consistencia al servicio de unas tesis ajenas. En primera persona, en cambio, tal doctrina explícita quedaba fundida con la ficción (ya hemos visto, en parte, con qué diestras soldaduras), dando la ilusión de brotar naturalmente de hechos y estados de ánimo, comprobando la coherencia de Guzmán —de personaje a escritor— y comprobándose en él como materia didáctica. Así, crear un carácter y dar un puñado de lecciones, literatura y pedagogía, se refuerzan mutuamente en la forma autobiográfica.

Y con tanta sagacidad la maneja Mateo Alemán, que hasta las limitaciones específicas de la primera persona se potencian artísticamente. Gasta el novelista, por ejemplo, un exquisito cuidado en mantener las apariencias de autenticidad: Guzmán consigna siempre la fuente de información para las escenas a que no asiste, deslinda lo que ha presenciado y lo que sospecha, multiplica las cautelas, etc., etc.[34] *Sub specie aeternitatis*, somos dueños de lamentar las páginas admirablemente contadas (no cabe duda en el adverbio, tratándose de Alemán) que nos robó el planteo autobiográfico. Pero la contrapartida es no poco sustancial: pues la necesidad de erigir el *yo* en medida de todas las cosas obliga al na-

34. Algunos ejemplos en *La novela picaresca española*, p. CXI, n. 10.

rrador a profundizar en él, a darle mayor consistencia y plasmarlo más por entero. Para muestra, el consabido botón. Vuelve Guzmán de Génova, vengado y rico, dejando atrás a unos parientes que no pueden tardar en descubrir la burla de que han sido objeto. Desde luego, el escritor no es libre de pintar lo que ocurriría en Italia mientras el pícaro navegaba hacia España; en cambio, sí se le brinda la oportunidad de matizar el retrato del protagonista siguiendo el vuelo de su imaginación: «Sólo un deseo llevé todo el camino, que fue de saber, cuando aquel primero día no volviese a la posada, qué pensaría el huésped; y al segundo, cuando no me hallasen, paréceme que llorarían todos por mí. ¡Cuántos escalofríos les daría! ¡Qué de mantas echarían, y ninguna en el hospital! ¡Qué diligencias harían en buscarme! ¡Qué de juicios echarían sobre adónde podría estar, si me habrían muerto por quitarme alguna ganancia o si me habrían herido...!» (707).

El pasaje (bastante más extenso) nos exhibe como en cifra un rasgo esencial del libro: Mateo Alemán atiende muy en primer término a novelar la conciencia —pasada y presente— del proteico Alfarache, complaciéndose en el minucioso análisis de la subjetividad. En la última cita, es evidente que el énfasis se marca en registrar el despliegue imaginativo de Guzmán (talante dado, si los hay, a dejarse llevar de la fantasía, a especular y problematizar): en presentarnos, no sólo los resultados, sino el desarrollo mismo de la operación mental. Guzmán, actor y autor, piensa o contempla y se siente pensar o contemplar: a cualquier nivel, le interesa el punto de vista tanto o más que la propia vista.

De ahí que la acción se diluya a menudo en sentimientos (como, por otro lado, en valores) y el lector

deba reconstruirla a partir de la interioridad de Guzmán. La técnica, a veces coincidente en la primera persona, es por lo demás diametralmente opuesta a la del *nouveau roman*. El perfecto novelista *objetivo* limita el narrador a una cámara impasible y, por otro lado (en la parodia de Salvador Clotas), «en lugar de escribir "Juan está nervioso"..., escribirá: "Juan fuma un cigarrillo, Juan aplasta el cigarrillo, Juan se fuma otro cigarrillo"».[35] Guzmán, por el contrario, prefiere mostrársenos nervioso y simplemente insinuarnos las causas del nerviosismo: apuntar, por ejemplo, que el tercer día de su huida «fue casi de muerte, cargó todo junto», y concentrarse no en los «trabajos» que lo «ladraron», sino en las emociones e ideas que le sugirieron (247-250).

De ahí también que la evocación prive sobre la descripción propiamente dicha y que Guzmán recurra a cada paso a una suerte de monólogo interior *avant la lettre*,[36] que recoge con excepcional verdad estética los procesos anímicos. Así cuando amor lo matricula en sus escuelas, a costa de arrancarlo a las aulas de Alcalá: «¿Qué noche queréis que sea para mí ésta? ¿Qué largas horas, qué sueño tan corto, qué confusión de pensamientos, qué guerra toral, qué batalla de cuidados, qué tormenta se ha levantado en el puerto de mi mayor bonanza? —dije—. ¿Cómo en tan segura calma me sobrevino semejante borrasca, sin sentirla venir ni saberla remediar? Me veo perdido. Incierta es la esperanza del remedio...» (820).

35. S. Clotas, en *Cuadernos para el diálogo*, XIV Extraordinario (mayo de 1969), p. 16 *a*.

36. No olvido las precauciones que recomienda Francisco Ynduráin, artículo citado (n. 19), pp. 179-180, en el empleo de la acuñación «monólogo interior» a propósito del *Guzmán*.

El texto citado por largo un poco más arriba se desgranaba en exclamaciones; éste acumula interrogantes. En uno y otro caso, el tono lo da la afectividad de la prosa. O considérese todavía el pasaje dedicado a referir y comentar las reacciones de Guzmán ante una partida de baraja: «Ellos [los jugadores] no tenían pena, y a mí me la daba, sin qué ni para qué más de por sólo mirarle sus naipes, las veces que dejaba de ganar o perdía [el jugador cuyas cartas veía el pícaro]. ¡Oh extraña naturaleza nuestra, no más mía que general en todos! Que sin ser aquellos mis conocidos, ni alguno dellos, ni haberlos otra vez visto, pues aquella fue la primera..., y sin haberlos nunca tratado, me alegraba cuando ganaba el de mi parte. ¡Qué pecado tan sin provecho el mío, qué sin propósito y necio, desear que perdiesen los otros para que aquél se lo llevara! ¡Como si aquel interés fuera mío, como si me lo quitaran a mí o si hubieran de dármelo! ¡Cuánta ignorancia es echarse sobre sus hombros cargos ajenos...! Pónese la otra en su ventana y el otro a su puerta, en acecho de la casa de su vecino, por saber quién salió antes del día o cuál entró a media noche, qué trujeron o qué llevaron... ¡Hermano, hermana, quítate de ahí! Ayude Dios a cada uno, si hace o no hace. Que podrá ser no pecar la otra y pecar tú. ¿Qué te importa su vida o su muerte, su entrada o su salida? ¿Qué ganas o qué te dan por la mala noche que pasas? ¿Qué honra sacas de su deshonra? ¿Qué gusto recibes en eso...?» (619-620). Etcétera, etcétera.

Podríamos amontonar pasajes similares,[37] encrespados por un sentimiento que unas veces se trenza en

37. Véanse las valiosas pp. 391-403 de Edmond Cros, *Protée et le gueux*.

complejos períodos, que persiguen cada matiz y acaban por resumirse en una frase incisiva, y otras se deshila en cortados improperios, inquietas preguntas o fluidos signos de sarcasmo. Pero bástenos indicar que esa intensidad afectiva que rezuma el estilo del *Guzmán*, además de definir al autor ficticio (y, obviamente, al real: a nuestro propósito, ahora, se trata sólo de una feliz coincidencia), es síntoma válido del principio configurador de la obra: la presentación de todos los elementos en función de un *yo* enterizo. La prosa apasionada de Guzmán, así, es uno de los factores que nos autorizan a reconocer en la novela un sustancial realismo psicológico.

La implicación afectiva del narrador, por supuesto, ocurre por muy varios motivos, pero parece obvio que surge con particular frecuencia del contraste de hombres y situaciones con los valores de la creencia. El fragmento aducido en último término se me antoja muy representativo: Guzmán actor se envuelve emocionalmente en una escena (al contemplar a los jugadores —dice—, «me estaba yo deshaciendo», 619); Guzmán autor recoge el testimonio, lo generaliza, y lo coteja con las exigencias de la moral cristiana, prorrumpiendo en una acalorada invectiva, que prolonga, con otra perspectiva, el arrebato del pícaro.

El dato, pleno de sentido novelístico, me interesa ahora sólo en tanto indicio histórico: concretamente, pienso que el hecho de complacerse el *Guzmán* en el escudriño de la psique es indisociable de su cargazón religiosa. La fe, por definición, es interioridad. Y dar como núcleo del asunto un dilema religioso —resuelto en la conversión— obligaba a profundizar en el alma del personaje. La vida y la literatura piadosa favorecían el empeño: no en balde eran comunes la meditación espiri-

tual y el examen de conciencia,[38] y no en balde el cristianismo contaba con una tipología bien establecida para la comprensión de los estados psíquicos[39] y con la riquísima tradición (en buena parte, a zaga de San Agustín) de una prosa devota singularmente ejercitada en expresar todos los recovecos del afecto y el intelecto.[40] Pero, solidariamente, el buceo en la intimidad religiosa de Guzmán llevaba a ahondar también en los restantes aspectos de su trasfondo anímico, completándose, así, el retrato cabal del personaje.

Todavía más. La enjundia religiosa del núcleo argumental y doctrinal explica en buena parte una de las mayores singularidades de la obra en el contexto de la literatura coetánea: el presentar a Guzmán con toda seriedad y dotarle de una individualidad plena e inconfundible, en vez de confinarlo al único rasgo peyorativo a que el villano solía limitarse en las letras de la época.[41] Para la poética del momento (y ni siquiera un Shakespeare infringió la regla), protagonista vulgar era por definición protagonista cómico; pero Alemán concedió al suyo dimensiones trágicas, rescatándolo de la simplificación a que en principio estaba predestinado e infundiéndole la complejidad de la vida real. Alemán no pa-

38. Una y otro se insertan muchas veces en la caudalosa corriente del «socratismo cristiano», sobre el cual R. Ricard, *Estudios de literatura religiosa española*, Madrid, 1964, pp. 22-147.

39. Últimamente, y a propósito de un tema característico, lo muestra bien S. Wenzel, *The Sin of Sloth: Acedia in Medieval Thought and Literature*, Chapel Hill, 1967.

40. Compárese, por ejemplo, el capítulo final de J. Leclercq, *L'amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen Âge*, París, 1957.

41. Véase M. R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de «La Celestina»*, pp. 727-728.

rece haber sentido demasiada simpatía por «los de oscura sangre, nacimiento humilde y bajos pensamientos» (89). Pero enfocar especialmente en Alfarache al *homo religiosus* significaba ni más ni menos que tomarlo en tanto «igual con todos en sustancia, aunque no en calidad» (269), y excluía tipificarlo de acuerdo con su clase social. Crearlo para demostrar (entre otras cosas) que no hay «ni *ha de ser* ni *conviene ser*» (437), sino que todos los hombres gozan de libre albedrío,[42] forzaba a concederle autonomía efectiva como criatura novelesca, al margen de las convenciones literarias al uso. Así, el propósito didáctico y el dogma religioso no acartonaban al protagonista (contra lo habitual en el *roman à thèse*): al revés, llevaban a darle una personalidad íntegra y, por lo mismo, invitaban a pensarlo desde dentro. De ahí, también, la honda pertinencia de la forma autobiográfica.

Retrato cabal, pues, el de Guzmán. Pero ¿a costa de las figuras secundarias? Sin duda que sí. Con muy contadas excepciones, los deuteragonistas aparecen dibujados de un solo trazo, restringidos a una escueta encarnación del vicio que se pretende fustigar o de la virtud propuesta como meta (la segunda alternativa, reservada a los eclesiásticos). Frente a la rica individualidad de Guzmán, resultan ser *one-dimensional men*. Naturalmente, tal simplificación depende de un apriorismo (la tenaz maldad del hombre, secuela del pecado original,[43]

42. Confróntese más arriba, n. 20.

43. Creo que no está en lo cierto el prof. Parker, *Literature and the Delinquent*, p. 154, cuando reprocha a Carlos Blanco Aguinaga «to consider original sin to be some force that "determines" human free-will to further sin»; posiblemente deba matizarse qué se entiende por «determinar», pero parece cierto que Alemán extrema las consecuen

por una parte; por otra, la perfección de la vida religiosa), y para el gusto moderno mengua la altura artística de la novela. Pero no se nos pase por alto que semejante proceder se enlaza de maravilla en el tramado unitario de la novela (y, más que deteriorarlo gravemente —supongo—, se disimula y ampara dentro de él). Observábamos arriba que Guzmán se limita a atestiguar lo que ve, oye, siente o piensa, de suerte que la ilusión de realidad no ofrece ni un quiebro. Pues ahora importa añadir que la pulcritud en el empleo del artificio autobiográfico está acorde con la reducción de los personajes secundarios a una sola faceta: aquella en que afectan al protagonista. Guzmán los capta de paso y en superficie, sin interioridad, que no puede reconstruir sino por analogía consigo mismo.[44] Ni como actor ni como autor le es dado ser imparcial: los hombres se polarizan en los dos extremos de su vida anterior a la conversión o se muestran a la luz de su firme y universal creencia de converso, juzgados con la misma exigencia y pasión con que se juzga a sí. En la novela, como personajes, han de filtrarse a través del *yo* de Guzmán, acoplándose a su calibre.

Tiremos por donde tiremos, al final desembocamos en el mismo lugar. En nuestra novela, las realidades alu-

---

cias del pecado original hasta poner casi en peligro la doctrina del libre albedrío, en los mismos límites de la ortodoxia católica: véase sólo T. Hanrahan, S. J., *La mujer en la novela picaresca de Mateo Alemán*, Madrid, 1964, pp. 66-68; *La novela picaresca española*, I, pp. CXXXVII y CXLI, n. 49.

44. Valga un ejemplo arquetípico: «Decía considerando entre mí: "Si aquesta pequeña burla, no más de por haberlo sido, la siento tanto, ¿cómo lo habrán pasado mis parientes con la pesada que les hice?"» (753).

didas y las maneras de aludirlas carecen de sentido mientras no se refieren a Guzmán, mientras no se advierte que son *cosas que le pasan* a Guzmán. La esencia del libro, así, no es tanto mostrarnos las cosas, como presentarnos a Guzmán percibiéndolas e incorporándoselas. Alemán lo apuntó desde el propio título: *La vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana.* Por definición, la obra había de enseñarnos *la vida humana* desde un punto de vista peculiar, desde una *atalaya* explícitamente reconocida como tal.[45] En lograrlo, en dar forma a todos los ingredientes en función de un punto de vista (y explicar el uno por los otros), radica la hazaña literaria de Mateo Alemán: no es de estas páginas aclarar en qué medida ese punto de vista sea también un punto flaco, a contracorriente en la historia de la novela moderna.[46]

45. Sobre el título de la obra (donde «atalaya» debe entenderse 'vigía, centinela, que observa desde una atalaya'), véase *La novela picaresca española*, I, pp. CV-CVI, CXLVII, CLXXIX, n. 2.

46. Véase simplemente el citado artículo de Carlos Blanco Aguinaga, pp. 313-342, y algunas advertencias mías en «Estructuras y reflejos de estructuras en el *Guzmán de Alfarache*», pp. 182-184 (trabajo en que ofrezco una lectura del libro complementaria de las presentes páginas: allí parto del «consejo», de lo menos 'novelesco'; aquí insisto preferentemente en la «conseja», en las claves narrativas).

III

LA NOVELA PICARESCA Y EL PUNTO DE VISTA

—And who are you? —said he.
—Don't puzzle me...

L. STERNE, *Tristram Shandy*

La novela se le escapa a España literalmente de las manos.

JOSÉ F. MONTESINOS

Cuestión disputada: La fama del *Lazarillo*

El *Lazarillo de Tormes* fue un libro popular en la España de Felipe II.[1] Difícilmente, con todo, cabe medir su éxito en el siglo XVI por el número de ediciones publicadas en la Península y conocidas hoy: doctos bibliógrafos apenas llegan a registrar la media docena de impresiones anteriores a 1599.[2] La cifra no es desdeñable, pero tampoco admira por lo abultada. En cualquier caso, pienso que debemos manejarla en tanto indicio, y no como conclusión. Ocurre, en efecto, que las puntadas irrespetuosas y el tufillo escéptico llevaron la novela al *Catálogo de libros prohibidos* (1559) del inquisidor Fernando de Valdés. Y a quien conozca el celo ha-

1. Una opinión diametralmente opuesta defiende mi admirado amigo A. Rumeau, a quien debemos el magistral estudio de los textos antiguos de la novela: «Notes au *Lazarillo*», en *Bulletin Hispanique*, LXVI (1964), pp. 257-293. A Rumeau apoya C. Guillén, «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, Madrid, 1966, I, pp. 221-223 (artículo que, por lo demás, me parece muy atinado). Aquí doy sólo una muestra de las razones que me deciden a adoptar distinta postura ante el problema.

2. Además del trabajo de A. Rumeau citado en la nota anterior, véase el prólogo a la edición crítica de J. Caso González, pp. 14-22.

bitual en el Santo Oficio para borrar hasta las huellas de las obras bajo entredicho no podrá sorprenderle que de los años decisivos del salto a la fama, los inmediatos a la aparición del *Lazarillo* (¿1553?), quede sólo el parvo testimonio de dos ediciones (conservadas, naturalmente, en bibliotecas extranjeras, y en ejemplar único).

La prohibición, por otra parte, no acarreó el olvido: la novela circuló manuscrita,[3] y no faltaría quien lograra introducir retales de alguna tirada foránea. De hecho, la demanda debió ser tan seguida, que en 1573, con nuevo Inquisidor y más flexibilidad en materia de censura, el Consejo Real autorizó la reedición del *Lazarillo*, podado de los capítulos cuarto y quinto, amén de limpio de diversos pasajes de irreverencia llamativa y crítica demasiado directa. Juan López de Velasco, encargado del expurgo, lo justificaba recordando que el libro «fue siempre a todos muy acepto; de cuya causa, aunque estaba prohibido en estos reinos, se leía, e imprimía de ordinario fuera de ellos».[4] Pero claro está que para «fuera de ellos» la reimpresión no hacía maldita la falta, y el expurgo, menos. Era el público español quien quería divertirse con las fortunas y adversidades de Lázaro; y ante el peligro de que las consiguiera íntegras, más valía ponérselas al alcance mutiladas (los hombres de mi generación reconocerán el procedimiento).

Pero no nos perdamos (aquí) en interpretar los datos bibliográficos, ni en especular si la novelita se difundió en frágiles y desdeñados *pliegos sueltos*. Lo cierto es que la resonancia popular del *Lazarillo* hubo de ser tan

3. Compárese *La novela picaresca española*, I, pp. XVII-XVIII.
4. Véase A. Rumeau, artículo citado, p. 274.

profunda, que ya en 1587 había recibido la consagración de incorporarse al refranero.[5] Si del pueblo nos vamos a la aristocracia intelectual, a la temprana altura de 1563 hallaremos que el gran Zurita equiparaba nuestro libro a las vulgares «hablillas»;[6] y unos años después pillaremos a Pedro Simón Abril ejemplificando una ley física con un episodio de las mocedades del pregonero: de ella —escribe— «se sabía valer Lázaro de Tormes para chuparle el vino al pobre ciego, lo cual creo él debió de alcanzar por haber sido nacido y criado en Salamanca, donde hay tanta luz y copia de doctrina».[7] Un moralista enciclopédico, fray Juan de Pineda,[8] hacia 1589 se deleitaba en citar una y otra vez lances y tipos de la obra (la calabazada contra el toro, los festines del clérigo a costa ajena, la «casa lóbrega», el escudero...), con la familiar ligereza de quien sabía célebres hasta las nimiedades de contenido y estilo.

La literatura de creación acogió a Lazarillo de mil amores. Sebastián de Horozco, por caso, lo hizo salir a la escena;[9] y nada menos que don Luis de Góngora, en 1593, convaleciente de un achaque y achacoso de amores, lo evocó en un espléndido soneto, cuya comprensión exigía puntual noticia de la novela:

5. Para el detalle, véanse mis «Problemas del *Lazarillo*», p. 289, n. 30.

6. Texto aducido por A. Rumeau, *Le «Lazarillo de Tormes». Essai d'interprétation, essai d'attribution*, París, 1964, p. 32.

7. En M. Morreale, *Pedro Simón Abril*, Madrid, 1949, p. 157.

8. En los *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, Salamanca, 1589; el registro de las menciones del *Lazarillo* se hallará en el útil prólogo del P. J. Meseguer Fernández a la edición de la *Biblioteca de autores españoles*, CLXI (Madrid, 1963), p. CVII, n. 105.

9. Confróntese *La novela picaresca española*, I, pp. XXVIII-XXIX.

Muerto me lloró el Tormes en su orilla,
en un parasismal sueño profundo,
en cuanto don Apolo el rubicundo
tres veces sus caballos desensilla.
Fue mi resurrección la maravilla
que de Lázaro fue la vuelta al mundo,
de suerte que ya soy otro segundo
Lazarillo de Tormes en Castilla.
Entré a servir a un ciego, que me envía;
sin alma vivo, y en un dulce fuego
que ceniza hará la vida mía.
¡Oh qué dichoso que sería yo luego,
si a Lazarillo le imitase un día
en la venganza que tomó del ciego![10]

No siempre tuvieron tanta suerte libro y personaje: una de las continuaciones anónimas (Amberes, 1555) había vuelto a Lázaro en un monigote de trapo y, retrospectivamente, borrado el diseño de la obra incorporándola al esquema quimérico del relato de «transformaciones»;[11] y si Shakespeare (hacia 1598) la prefe-

10. L. de Góngora, *Sonetos completos*, ed. B. Ciplijauskaité, Madrid, 1969 (*Clásicos Castalia*, 1), p. 161. En el verso 9 quizá quepa corregir en «que me guía»; si no, entiéndase *enviar* en el sentido más etimológico, 'llevar por el camino'. Pienso, en efecto, que se trata del mismo juego conceptuoso que aparece en el *Lazarillo*, 67: «siendo ciego, me alumbró y adestró [es decir, 'llevó de la mano, conduciéndome'] en la carrera de vivir»; juego conceptuoso (obviamente derivado de San Mateo, XV, 14, etc.) que constituye uno de los puntos de referencia más importantes de la novela, aunque por desgracia no cabía tratarlo en el capítulo primero.

11. Últimamente, el prof. J. Caso González ha arriesgado una interesante hipótesis, según la cual el *Lazarillo* de 1554 se habría desgajado de un temprano *Libro de Lázaro de Tormes*, todo él novela de transmigraciones al modo lucianesco; véase su artículo «La génesis del *Lazarillo de Tormes*», en *Archivum*, XVI (1966), pp. 129-155.

ría a cualquier *jest-book*,[12] Luis de Pinedo la había disuelto estúpidamente en una colección de facecias:[13] precisamente el molde que el *Lazarillo* aspiraba a superar. A cambio, Juan de Timoneda, antes de 1559, subrayó un rasgo de protagonista (la agudeza) y un elemento de la construcción (la serie de amos) que habían de marcar toda la picaresca; en los *Menechmos*, en efecto, el médico Averróiz certifica que su criado «es el más agudo rapaz del mundo y es hermano de Lazarillo de Tormes, el que tuvo trescientos y cincuenta amos».[14] Como sea, sorprende la intensidad con que aun las menores imágenes del *Lazarillo* se grabaron en la retina literaria del momento. El Padre Buendía, antes de 1577, recuerda al escudero y su vano alarde de palillo, y Góngora, de 1581 a 1593, usa y abusa del motivo de «la biznaga honrada», con ceñida dependencia de nuestra novela; en fecha no lejana, la *Farsa del triunfo del Sacramento* rememora la visión de la casa «lóbrega, triste..., donde no comen», y cierto *Entreacto* inventa un nuevo episodio en las andanzas de Lazarillo; cerca de 1568, Eugenio de Salazar pinta con chispa la facilidad de un mozo para hacerse a la ruin comida aldeana «con harto menos escrúpulos que el amo de Lazarillo de Tormes, porque aquél todavía preguntaba si habían amasado manos limpias los mendrugos de pan que comía».[15] Etcétera...

12. Véase K. P. Chapman, «*Lazarillo de Tormes*, a Jest-book and Benedik», en *Modern Language Review*, LV (1960), pp. 565-567.

13. Compárese M. R. Lida de Malkiel, artículo citado [más arriba, I, n. 49], p. 356, n. 12.

14. J. de Timoneda, *Obras*, II (Madrid, 1948), p. 331.

15. Véanse, respectivamente, F. I. de Buendía, *Triunfo de llaneza*, ed. E. M. Wilson, Madrid, 1970, p. 69; R. Jammes, *Études sur l'œuvre poétique de... Góngora...*, Burdeos, 1967, pp. 71-72; *Colección*

Únicamente faltaba quien adivinara en el *Lazarillo* una entidad literaria peculiar, que no sólo no convenía agregar a otros linajes narrativos, sino que, por el contrario, invitaba a la imitación en tanto «commencement absolu».[16] Algo sospecharía Timoneda, siempre dispuesto a beneficiar las minas ajenas, cuando emparejaba con nuestra figura al rapaz de los *Menechmos* y, sobre todo, cuando en el *Paso de dos ciegos y un mozo* sacaba a las tablas a Palillos, en busca de un nuevo amo, y le hacía relatar en tono de exculpación las peripecias que vivió al servicio de un ciego que lo mataba de hambre. No fue Timoneda quien supo aprovechar las generosas posibilidades que el planteamiento temático y la forma autobiográfica del *Lazarillo* ofrecían a una pluma diestra. Pero Palillos, ese individuo de baja condición que se adelanta a narrar en primera persona una historia que aspira a competir con la de Lázaro de Tormes, es quizá la más antigua encarnación de un arquetipo que nos sitúa en las mismas puertas de un género: la novela picaresca.

De lo pintado a lo vivo

Hablamos (hoy) de la *novela picaresca*,[17] porque al publicarse la primera parte de *La vida de Guzmán de Al-*

de autos, farsas y coloquios del siglo XVI, Barcelona-Madrid, 1901, p. 363; *Entreacto*, en *Boletín de la Real Academia Española*, XV (1928), pp. 175-177; E. de Salazar, obra citada más abajo (n. 28), p. 124.

16. El giro es de M. Bataillon, *Le roman picaresque*, París, 1931, p. 15.

17. Es muy necesaria una monografía sobre la historia temprana de tal acuñación, al parecer elaborada en el siglo XVIII.

farache, atalaya de la vida humana, las gentes, extrayendo un común denominador (entre los varios posibles) de las etapas del protagonista y compendiando el título en un mote, «dieron en llamarle *Pícaro*» (546).[18] Pero es inútil caracterizar la novela picaresca por referencia exclusiva al tipo real del *pícaro* o al arquetipo de la *picaresca* cotidiana: otra cosa es intentarlo a partir del *personaje*, la *criatura literaria* del *Pícaro*.

Y, en el empeño, nos conviene no olvidar cierta aguda observación de Umberto Eco: «Conocemos mejor a Julien Sorel que a nuestro propio padre. Porque de éste ignoraremos siempre muchos rasgos morales, muchos pensamientos no expresados, acciones no motivadas, afectos no revelados, secretos mantenidos, recuerdos y vivencias de su infancia... En cambio, de Julien Sorel sabemos todo aquello que nos *interesa* saber. Y esto es lo importante: nuestro padre pertenece a la vida, y en la vida, en la historia (diría Aristóteles), suceden tantas cosas una tras otra, que nos es imposible colegir el complejo juego de su concatenación. Julien Sorel, por el contrario, es producto de la imaginación y del arte, y el arte elige y compone únicamente *lo que cuenta* para los fines de una acción y de su orgánico y verosímil desarrollo».[19] Exacto: el pícaro de la vida se disuelve en mil facetas inaprehensibles; el pícaro de la novela se reconoce precisamente por un orden y una concatenación (orgánicos unas veces, otras fosilizados, pero siempre presentes).

Para empezar, la voz *pícaro* (de misteriosa etimolo-

18. Véase arriba, II, n. 45.
19. U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Milán, 1964[3], p. 203 (cito la traducción española, Barcelona, 1968, con algún retoque).

gía)[20] parece haberse popularizado en el último tercio del siglo XVI para designar a un sujeto —generalmente, niño o mozo— «vil y de baja suerte, que anda mal vestido y en semblante de hombre de poco honor» (según explica fray Diego de Guadix).[21] El «mal vestido», en efecto, los andrajos y la mugre son correlatos del «poco honor». No tiene el pícaro un *status* definido por derechos y deberes, entre los cuales figure la exigencia de «mantener honra». Por el contrario, en una coyuntura en que la movilidad social es mínima, lo distingue la falta de lazos: nada lo liga duraderamente a un lugar, un señor o una tarea.

Quizá hijo de vagabundos[22] o huido de la severa tutela de un padre o de un amo, se ha criado en la calle y ha aprendido a salir adelante con el sudor de la frente ajena, a costa de ardides y pillerías. Para ir tirando y escapar a la ley de vagos y maleantes, tal vez busca algún trabajo que no pida excesiva aplicación ni imponga ataduras demasiado estables. Así, hacia 1550, más de una vez se le encuentra en las cocinas de las grandes casas (y

20. Las últimas inquisiciones que recuerdo sobre el origen de la palabra se deben a O. F. Best, «Para la etimología de *pícaro*», en *Nueva revista de filología hispánica*, XVII (1963-1964), pp. 352-357, e *idem*, «Zur Etymologie von *pícaro*», en *Die Neueren Sprachen*, V (1966), pp. 197-203; A. Roncaglia, «Picarel», en *Studi di letteratura spagnola*, Roma, 1966, pp. 135-139; y F. Sánchez Escribano, «*Pícaro* no consta en el *Libro de guisados* de Ruperto Nola», en *Romances Notes*, IX (1967), pp. 163-165.

21. Citado últimamente por A. González de Amezúa, *Cervantes, creador de la novela corta española*, II (Madrid, 1958), p. 73.

22. Cristóbal Pérez de Herrera, *Discursos del amparo de los legítimos pobres*, Madrid, 1598, fol. 52 vuelto, menciona «el manantial de tantos pícaros y niñas perdidas que estas [vagabundas] dan a las repúblicas, echándolos a las puertas de las iglesias o casas, o criando con tantos siniestros y libertad los que les quedan, que después son dificultosos de reducir a buenas costumbres».

aun de Palacio), en funciones de pinche o sollastre ocasional, sin otro sueldo, desde luego, que lo «comido por servido».[23] Medio siglo después, en las cercanías de 1600, la ocupación favorita del pícaro (hasta el punto de monopolizar el nombre en más de un caso) es la de esportillero o ganapán: mozo de cuerda, faquín o recadero (diríamos hoy), apostado con una capacha y una soga en mercados y calles de comercio, para llevar paquetes o hacer chapuzas a cambio de unas perras.[24] En tal consiste el negocio de los ganapanes; en cuanto al ocio —escribe un coetáneo—, «todo el tiempo que no trabajan se están en corrillos jugando, y luego se pasan a los bodegones y tabernas, y de día y de noche están acompañados de pícaras perdidas».[25] En pocas palabras (de 1585), «ellos viven libertados..., a medida del deseo»,[26] engolosinados con el «almíbar picaresco» (la etiqueta se debe nada menos que a Guzmán, 261). Precisamente en los esportilleros piensa Sebastián de Covarrubias, el mayor lexicógrafo de la época, cuando observa que, si bien los pícaros no son «en particular [esclavos o criados] de nadie, sonlo de la república, para todos los que los quieren alquilar, ocupándolos en cosas viles».[27]

23. Véase A. G. de Amezúa, obra citada, pp. 76-79, aunque de ningún modo sea imprescindible aceptar que «el pícaro nace en... las cocinas señoriales».

24. Al propósito, es aún fundamental el estudio de F. de Haan, «Pícaros y ganapanes», en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, Madrid, 1899, II, pp. 149-190.

25. Texto aducido por M. Herrero García, *Madrid en el teatro*, Madrid, 1963, p. 22.

26. «La vida del ganapán», poemilla anónimo publicado por R. Foulché-Delbosc, en *Revue Hispanique*, IX (1902), pp. 291-292; la fecha se desprende claramente de una referencia a las Cortes de Monzón.

27. S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, ed. M. de Riquer, Barcelona, 1943, p. 869 *a*.

Viles son, ciertamente, los empleos pasajeros del pícaro, y aun muchas veces bordean la delincuencia, cuando no se meten en ella de cabeza. En la Corte, junto a la «buena cantería», Eugenio de Salazar hallaba ya un inmenso «cascajo... de bellacos, perdidos, facinorosos, homicidas, ladrones, capeadores, tahúres, fulleros, engañadores, embaucadores, aduladores, regatones, falsarios, rufianes, *pícaros, vagamundos y otros malhechores*».[28] Por excepción, el pícaro puede ser «virtuoso, limpio, bien criado y más que medianamente discreto», como el Carriazo de *La ilustre fregona*; pero «debajo de este nombre *pícaro*», y para un testigo de la perspicacia de Cervantes, la regla es no dar sino con «pícaros de cocina, sucios, gordos y lucios; pobres fingidos, tullidos falsos, cicateruelos ['ladrones de bolsas'] de Zocodover y de la plaza de Madrid, vistosos oracioneros ['mendigos que se pretenden ciegos'], esportilleros de Sevilla, mandilejos ['cómplices'] de la hampa..., caterva innumerable...».[29]

Ciertamente, la fauna era variada, y cada espécimen, cambiante por esencia. De ahí que la valoración del *pícaro* —como la del *golfo* hacia 1900,[30] por dar un paralelo bien conocido—, oscilara entre las posibilidades más diversas. El pícaro, así, unas veces se vio convertido en cifra de todo lo dañino y ruin; otras, ideali-

28. E. de Salazar, *Cartas*, ed. F. R. C. Maldonado, Madrid, 1966, p. 16. Compárese J. Scudieri Ruggieri, «*Picacantones* e *pícaros de corte*: contributo alla storia del mondo picaresco», en *Studi di letteratura spagnola*, Roma, 1965, pp. 211-223.

29. M. de Cervantes, *Novelas exemplares*, ed. R. Schevill y A. Bonilla, II (Madrid, 1923), pp. 268-269.

30. Compárese L. Maristany, «La concepción barojiana de la figura del golfo», en *Bulletin of Hispanic Studies*, XLV (1968), pp. 102-122.

zado como espejo de filósofos, tataranieto de Diógenes; bastantes, vuelto encarnación viva del ingenio y la sagacidad. No es de extrañar. Una copiosa *literature of roguery* certifica que de reconocer unas malas mañas a admirarlas como artes nunca ha habido demasiada distancia. Por otra parte, los *outsiders* —llámense goliardos, bohemios o *hippies*— han gozado siempre de un cierto prestigio sentimental. En nuestro caso, no es mero azar —según ha explicado Marcel Bataillon— que el éxito de la picaresca coincida en el tiempo con una carrera desalada tras los honores y con una pleamar de los convencionalismos:[31] la figura del pícaro, libre de corsés sociales, sin duda expresaba aspiraciones que la España de los Austrias, atormentada por el fantasma de las genealogías y por el imperativo de las apariencias honrosas, no osaba confesar más que arropadas en ironías y burlas, vestidas de paradoja.

El retrato es poco afortunado, pero debiera bastar para estas páginas. Por de pronto, debiera hacer llano por qué Guzmán de Alfarache se aplica el título de pícaro en los días de esportillero y pobre fingido —cuando único dueño de sí mismo— y lo rechaza explícitamente al asentarse en el servicio a un amo:[32] porque utiliza el término como «sustantivo» mejor que como «adjetivo»; para nombrarse en tanto miembro de una clase social y (en lo que cabía) profesional, antes que para connotar unas cualidades y un talante.[33]

31. Véanse los esenciales trabajos de Bataillon citados más arriba, II, notas 10 y 11; y la fina glosa de G. Díaz-Plaja, «Gitanismo y picaresca», en *ABC*, 29-IX-1968.

32. Véanse los textos correspondientes en *La novela picaresca española*, I, pp. CXXII-CXXVII.

33. Justamente al presentárnoslo en la tarea que por entonces

Pero los lectores (y en particular el sosísimo apócrifo «Luján de Sayavedra») obraron al revés y uniformaron en «el Pícaro» al protagonista de la primera parte (1599) de la obra, mendigo, esportillero, sollastre y criado. A decir verdad, el propio Guzmanillo les daba pie, al admitir que pícaro y paje «son en cierta manera correlativos y convertibles» (409), desiguales pero afines; y hasta Mateo Alemán lo legitimaba en los preliminares, aludiendo al héroe como «un desechado pícaro» (90), «nuestro pícaro» (96).[34] La segunda entrega (1604) de la novela evita cuidadosamente tal designación; con todo, en el Alfarache fullero, estafador, mercader fraudulento, marido «silencioso», perviven muchos de los rasgos más propiamente apicarados del mozo Guzmanillo (la astucia, la infamia, la disponibilidad, etc.).[35] Por sólo la segunda etapa de su carrera, sin embargo, pienso que nadie lo hubiera llamado *pícaro*

---

compendiaba lo esencial de la picardía, como mozo de esportilla, Alemán dibuja al personaje muy distinto de los ganapanes ordinarios: reflexivo, piadoso, honrado... El contraste apunta a una de las tesis mayores de la obra («salvarte puedes en tu estado», 275, por mísero que sea), subraya la libertad del hombre e individualiza a Guzmán (el individuo se impone al tipo, no viceversa). No podía gustarle a Mateo que se generalizara el dictado de «Pícaro» para el protagonista (y la novela): por el contrario, pretendía hacer de Guzmán un carácter complejo, campo de batalla de rasgos picarescos y no picarescos (el «poco honor» picaril y el deseo de honra, la bellaquería del pícaro y la inclinación virtuosa, etc.).

34. Véase también la importante epístola ¿de Alemán? descubierta y publicada por E. Cros, *Protée et le gueux*, p. 438.

35. «El dictado de *pícaro*... se extiende también a su vida de criado, estudiante, falso caballero, estafador y rufián; porque, en todos esos momentos, no ha dejado de ser el bellaco, esto es, el pícaro que desde los preliminares del libro se anuncia», escribe ahora don Fernando Lázaro, en el fundamental trabajo («Para una revisión del concepto *novela picaresca*») citado más arriba, II, n. 32.

(justamente, el más antiguo traductor francés distinguió las dos partes como *vie du Gueux* y *vie du Voleur*): pero aún merecía el marbete —pese al mismo Alemán— por continuar parcialmente la picardía de antaño, aunque cada vez más desleída en otras facetas; por seguir siendo el *personaje* a quien el público había tratado de «Pícaro» por antonomasia (y por sinécdoque, *pars pro toto*).

Así, el contenido de la voz, encarnada en Guzmán de Alfarache y orientada a lo adjetivo antes que a lo sustantivo, ya con la primera parte de la *Atalaya* se hacía más amplio que lo había sido: identificaba a un individuo en el curso de una vida, picaresca y no picaresca. Por una cierta traición a Mateo Alemán —conviene insistir—, «Pícaro», en boca de los lectores, fue tanto Guzmán como el *Guzmán*. El personaje y el libro, por lo mismo, aparecían especialmente vinculados. Y por referencia al «Pícaro» de la ficción —antes que al pícaro de la realidad— debe reconocerse al protagonista de la novela picaresca: *criatura literaria*, porque responde al arquetipo del «Pícaro» novelesco, donde el pícaro real queda largamente desbordado. Tras Mateo Alemán (pero no sólo por él), la imagen del pícaro predestinado a ser el héroe de un relato extenso se había incorporado una serie de datos (desde un nombre —tal de tal lugar— y una familia hasta un modo de cobrar conciencia de sí mismo, una estancia en la universidad o incluso una conversión final) que nunca se hubiera asociado tan regularmente con el pícaro de carne y hueso, de no haberla alzado Guzmán a la categoría de modelo.

Mostrarlo debidamente exigiría un espacio y una atención imposibles ahora. A falta de una prueba dete-

nida, por el momento, permítaseme ofrecer una sucinta contraprueba. Varios estudiosos han advertido, certeramente, la coincidencia de la novela picaresca con el teatro prelopista y el entremés del Siglo de Oro[36] a propósito de innumerables tipos y motivos. En el entremés, por caso, pululan los «capigorrones hambrientos, estudiantes bromistas, venteros que dan gato por liebre, habladores irrestañables, hidalgos muertos de hambre o hinchados de vanidad, médicos matasanos, poetas chanflones, damas busconas y otras variedades de bobos, hampones y maleantes».[37] Son, sin duda, las mismas gentecillas que pueblan la novela picaresca... Con una sola ausencia: la del pícaro.

En el batiburrillo entremesil, en efecto, abundan acciones y caracteres apicarados, pero no hay medio de distinguir al pícaro. La figura no se deja reconocer en una escena o en un rasgo, que fatalmente acaban por caracterizar mejor a otro linaje específico de entre la nómina de capigorrones, bromistas y demás ralea aludida. Para no disolverse en tal o cual otro ejemplar, el pícaro requiere el contexto, la perspectiva de una historia y hasta de una prehistoria: lo que le había dado la novela y el entremés no podía darle.[38] Por el contra-

36. Últimamente véase M. Baquero Goyanes, «El entremés y la novela picaresca», en los *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, VI (Madrid, 1956), pp. 215-246; F. Weber de Kurlat, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava*, Buenos Aires, 1963, pp. 149-180.

37. Cito a Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés*, p. 31; ahí y en otros lugares del libro se hallará un finísimo análisis crítico de muchos materiales comunes al teatro y la novela.

38. Sirva de ejemplo el *Entremés de los gatillos*, de Moreto (en *Verdores del Parnaso*, Madrid, 1668, pp. 167-184: ejemplar único en España en el Museo del Arte Escénico, Barcelona). La obrita pone en escena a dos «picarillos despilfarrados»; pero la intriga en que figuran nos los presenta más bien como «gatillos» o ladronzuelos, duchos en

rio, cuando el pícaro asoma de verdad a las tablas no se le identifica por el planteamiento dramático, sino por el regusto narrativo. Si cabe tratar de «pícaro» al Pedro de Urdemalas de la comedia cervantina, verbigracia, no es por la admirable trama en que interviene, sino por el largo y poco teatral monólogo en que relata su vida, combinando (incluso con reminiscencias literales) los esquemas autobiográficos del *Lazarillo* y el *Guzmán*.[39]

Lázaro, el pícaro y la picaresca

Entonces, si fue Guzmán quien ganó los blasones de «Pícaro», ¿en qué nos quedamos? ¿Es o no es el *Lazarillo de Tormes* una *novela picaresca*?[40] A mi entender, sí lo es. Desde luego, en vano buscaremos en la obrita la palabra *pícaro*. Como apuntaba, el nombre no debió con-

el timo, encarnaciones de un arquetipo literario y vital muy anterior a la picaresca.

39. M. de Cervantes, *Comedias y entremeses*, ed. R. Schevill y A. Bonilla, III (Madrid, 1918), pp. 139-144. Dígase otro tanto del Caramanchel de *Don Gil de las calzas verdes* (T. de Molina, *Obras*, ed. B. de los Ríos, I [Madrid, 1946], pp. 1606-1608): ahí, nos las habemos con una adaptación del principio del capítulo III del *Lazarillo* (a quien se cita explícitamente), y el recuerdo del *Guzmán* es muy claro (compárese, verbigracia, p. 1608 *a*, y *La novela picaresca española*, I, pp. 278, n. 25, y 843). Cabría aducir muchos paralelos en el teatro del siglo XVII, de Lope y Calderón a Antonio de Zamora.

40. Compárese *La novela picaresca española*, I, p. LXXI, n. 10; a la bibliografía allí citada añádase en especial A. A. Parker, *Literature and the Delinquent*, pp. 6, 20, 24 y 144, n. 13, y F. Lázaro Carreter, «Para una revisión del concepto *novela picaresca*»: el primero excluye al *Lazarillo* del canon de la novela picaresca, el segundo razona convincentemente su inclusión en él.

solidarse en el sentido abocetado hasta el último tercio del siglo XVI. Pero Lazarillo se empareja en más de un punto con el pícaro familiar en la España de 1598. Bástenos contemplar una fotografía al minuto.

En el pórtico del capítulo tercero, Lázaro, convaleciente de las heridas de Maqueda, anda pordioseando por Toledo. «Y mientras estaba malo —cuenta—, siempre me daban alguna limosna; mas, después que estuve sano, todos me decían: "Tú, bellaco y gallofero eres. Busca, busca un amo a quien sirvas"» (101). No necesitamos más para estar seguros de que en las postrimerías del siglo todos habrían visto ahí la instantánea de un «pícaro». Lázaro, en efecto, aparece en ella como un niño harapiento, quizá no holgazán, pero en cualquier caso sin oficio ni beneficio, perfectamente disponible: nada lo inclina a una determinada ocupación, ningún *status* social ha de mantener, ninguna «negra honra» le impide vivir de la mendicidad.[41] Los toledanos no vacilan en catalogarlo. Para ellos, Lázaro es un «bellaco»; un tunante, pues, y no de cualquier especie: Nebrija, en 1492, identificaba ya al «bellaco» con el esportillero *(palangarius)*, y cien años después Francisco del Rosal recordaba que «*bellacos* solían llamar a los ganapanes».[42] El muchacho, por si fuera poco, tiene toda la pinta de «gallofero»; vale decir (con Covarrubias), «pobretón... y ocioso», enfermo fingido, mala hierba de la que rondaba los conventos y los hospitales para buscar (el verbo se le impone al lector de don Pío) la caridad de la ga-

41. Véase M. Bataillon, «Les nouveaux chrétiens dans l'essor du roman picaresque», pp. 283-284, y en *Annuaire du Collège de France*, LXII (1962-1963), pp. 486-487.

42. Véase S. Gili Gaya, *Tesoro lexicográfico*, I (Madrid, 1960), p. 323.

llofa o sopa boba.[43] La primera idea de las gentes de bien es reprender a tal sujeto y apremiarle a dejar la vagancia.

Cierto, nosotros sabemos que la dolencia de Lazarillo es auténtica *(et pour cause!)*, que el chico se siente feliz al topar con un amo y que pronto cambiará los andrajos por una posición estable en la sociedad. Pero no es menos exacto que por el momento yerra a la que salte, con libertad de «pedir sin perder, que a ningún honrado le está bien» (en palabras de Alfarache, 381); en posesión de unas mañas peligrosas (lo sabría el ciego, si no murió del trastazo), tan «hecho al vino» (71) como poco usado a la «limpieza» (110), gemelo —a los ojos de todos— del esportillero bellaco y del falso mendigo. ¿Quién, insisto, a la altura de 1598 le hubiera negado el título de pícaro? Cabe discutir si lo fue siempre, y en qué medida; pero es indudable que se le tomó por tal. Ahora bien, ¿acaso no le ocurrió algo semejante a Guzmanillo?

Fue Guzmán —acabamos de verlo— *le Gueux malgré lui*. Y justamente notábamos que se le convirtió en el héroe modelo de la novela picaresca, no en tanto mero reflejo del «pícaro» real, sino como «el Pícaro» literario, arquetipo que desbordaba la estampa habitual del primero. El *personaje* del pícaro es un carácter (picaresco a ratos, a ratos tal vez no) y el esquema de una vida: esquema que no se desprende necesariamente de la realidad, sino que deriva de una afortunada elaboración novelesca. Así, el héroe de la picaresca es también (permítaseme exagerarlo) *una forma y una fórmula narrativas*.

43. Compárese *La novela picaresca española*, I, p. 42, n. 1.

Pero sucede que esa forma artística, canonizada por Mateo Alemán, llegaba en línea recta del *Lazarillo*; que muchos de los datos que configuraban al «Pícaro» más allá del «pícaro» procedían del anónimo de mediados de siglo.[44] Aduciré sólo un rápido par de ejemplos, decisivos en la trayectoria del género. El pícaro de la realidad, hacia 1598, se ofrecía perfectamente distinto del criado, incluso opuesto a él: «fue mucho salto a paje, de pícaro» (409), confesaba el mismo Guzmán, porque precisamente el segundo se caracterizaba por excusarse «de servir ni ser servido» (276). Ahora bien, Guzmán en todas sus mocedades (asunto central de la primera parte) y el protagonista de la picaresca en lo más de su deambular se confunden en buena medida con el «mozo de muchos amos».[45] De tal forma, «el Pícaro» se aleja del «pícaro» por seguir a Lazarillo. O considérese aún qué importante papel desempeña su genealogía en la definición del personaje picaresco,[46] el retrato de cuyos padres a menudo prefigura el propio y casi uniformemente lo prologa. Pero el vínculo del yo y de la circunstancia familiar no era de ningún modo una exigencia del pícaro auténtico, sino, por principio, un elemento literario, calcado del *Lazarillo* por Mateo Alemán.

44. Gonzalo Sobejano expone bien la mayoría de las deudas de Alemán para con el *Lazarillo*, en «De la intención y valor del *Guzmán de Alfarache*», en *Romanische Forschungen*, LXXI (1959), pp. 266-286 (reproducido ahora en su libro *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, 1967, pp. 9-34). Véase también D. McGrady, *Mateo Alemán*, pp. 60-66.

45. Véase M. Bataillon, «"La picaresca". À propos de *La pícara Justina*», p. 235; F. Lázaro Carreter, «Para una revisión del concepto *novela picaresca*».

46. Varios aspectos pertinentes estudia M. Bataillon, «Les nouveaux chrétiens dans l'éssor du roman picaresque», pp. 286-287 (*Lazarillo*), etc.; compárese arriba, I, «Para la poética del *Lazarillo*».

No puedo detenerme en ello. Únicamente quisiera insistir en que tales rasgos del pícaro ficticio hacen bastante más que encerrarlo en este o aquel casillero de una tipología humana: nos obligan a no disociarlo de una estructura narrativa (la serie de amos es un hilo conductor de la trama, la genealogía orienta a un desarrollo coherente y motivado de la figura y del argumento, ambas suponen una dialéctica de estímulos y reacciones),[47] implican (o más bien hacen posible) una determinada construcción, identifican a la picaresca como *novela*.

Al definir al héroe de la novela picaresca como combinación de un carácter y un esquema literario, quizá parecemos rozar el peligroso dominio de la tautología: «el pícaro de la novela picaresca es el pícaro de la novela picaresca». Pero sucede que a tal héroe se le reconoció una entidad propia, se le supo nacido de la ficción e imitado por la vida (y por otros linajes de literatura). Cervantes, que debió sentir escasa simpatía por Mateo Alemán, y menos aún por su obra,[48] puede brindarnos algún ejemplo oportuno. Justamente la competencia tácita de los dos geniales creadores hace más significativo que el Carriazo de *La ilustre fregona* se nos

47. A algo de ello apunta quizá Claudio Guillén, cuando escribe que «the *pícaro* is not an independent hero who can be studied *in vacuo*. If the picaresque story could be described through him, it would not be what we today call a novel. It stems, rather, from a situation or chain of situations», «Toward a Definition of the Picaresque», en *Actes du IIIe Congrés de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, La Haya, 1962, p. 257.

48. Con razón lo ha destacado últimamente Joaquín Casalduero, «Notas sobre *La ilustre fregona*», en *Anales cervantinos*, III (1953), pp. 336-337, y artículo «Cervantes», ahora en *The New Catholic Encyclopedia* (hay tirada aparte); compárese A. Castro, *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid, 1966, p. 66.

presente caracterizado, en el mismo arranque del relato, por referencia directa a Guzmanillo: «él salió tan bien con el asunto de pícaro, que pudiera leer cátedra en la facultad al famoso de Alfarache».[49] El prototipo, en efecto, venía de la fábula más que de la vida; y, por lo mismo, arrastraba una visible carga de artificio. Cervantes denunciaba en el pícaro a un híbrido de realidad y literatura; sabía que la mezcla era superable por el lado de la realidad, pero también advertía que sin una cierta sujeción a la literatura el personaje se difuminaba hasta ser otro —y, entonces, ya no se trataba de «superar», sino de empezar de nuevo—. Recordemos a Ginés de Pasamonte. Ginés, galeote (como Guzmán) y «grande bellaco», había compuesto su autobiografía, *La vida de Ginés de Pasamonte*; y al preguntarle don Quijote por la calidad del libro, puntualizaba: «Es tan bueno..., que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren. Lo que le sé decir a voacé es que trata verdades, y que son verdades tan lindas y tan donosas, que no pueden haber mentiras que se le igualen.»[50] Así, incluso a un pícaro real, como Ginés, se le imponía el cotejo con la literatura; y si *La vida de Ginés de Pasamonte* se hubiera uncido al «género» en cuestión (que no es el caso), no sería por obra de las «verdades», sino en virtud de las «mentiras», por combinar, por lo menos, la fórmula del *Lazarillo* y el protagonista del *Guzmán*.

49. *Novelas ejemplares*, edición citada, p. 268. En *Rinconete y Cortadillo* las huellas del *Guzmán* son en verdad importantes, pero, por no confesadas, han solido desatenderse (véase el sustancioso artículo de José Luis Varela, «Sobre el realismo cervantino en *Rinconete*», en *Atlántida*, VI [1968], núm. 35, en especial pp. 436-443).

50. *Don Quijote*, I, 22; ed. M. de Riquer, Barcelona, 1962, p. 227.

A esa luz, cuando el pícaro se nos revela criatura literaria, pienso que no hay duda posible: el *Lazarillo de Tormes* es la primera novela picaresca. Los tipos y los temas del relato anónimo eran en buena parte tradicionales: el mozo de ciego, el travieso criado del escudero, el triángulo de marido, mujer y amante, los chascarrillos, las facecias, las tretas del buldero y otros muchos elementos de la obrita resultaban familiares en la literatura europea de la época. El *Lazarillo* había seleccionado y ensamblado tales ingredientes —retazos de una más amplia *materia* picaresca, fragmentaria por naturaleza e historia—, dándoles unidad y sentido en la dependencia de una figura central, perfectamente retratada.[51] El *Guzmán* espigaba complacido en un repertorio idéntico o afín: el paje, el esportillero (idealizado o no), las artes de hurtar, los aranceles burlescos, las anatomías de la cárcel y de la galera y otros cien componentes de la *Atalaya de la vida humana* tenían en tiempos de Alemán muchos años de vuelo por las letras.[52] Pero el *Guzmán* no aprovechó el *Lazarillo* a igual título que semejantes materiales, no se lo incorporó como motivo o núcleo episódico subordinado a un diseño general; por el contrario, el autor anónimo le reveló precisamente ese diseño: la autobiografía de un individuo despreciable, estructurada de acuerdo con un esquema peculiar.

Otros escritores, como indicaba, tal vez adivinaron las posibilidades de la síntesis propuesta en el *Lazarillo* (personaje, surgido de una selección de datos presentes

51. Compárese arriba, I, n. 3.

52. Sobre la mayoría de tales asuntos se hallará información en *La novela picaresca española*, I, y en los libros de E. Moreno Báez, D. McGrady y E. Cros citados más arriba, II, notas 2, 3 y 5.

en la vida real y en una multiforme materia picaresca, y forma autobiográfica, ambos determinándose mutuamente). Pero fue Mateo Alemán quien las hizo cuajar en un género notorio, que, retrospectivamente, resultó inaugurado por las memorias del pregonero. Valga un paralelo fabricado *ad hoc*: del mismo modo que el primer poema de catorce versos, distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos, necesitó una imitación para ser reconocido una estrofa fija —un *soneto*—, el *Lazarillo* hubo de ser imitado por el *Guzmán* para que, superponiéndose el uno sobre el otro, se acusaran los rasgos comunes o simplemente compatibles y se hiciera manifiesta la fórmula elemental de la *novela picaresca*. En esa superposición, el uno enriquecía al otro: según vimos, «el Pícaro» perfiló al protagonista, superando al «pícaro» de la realidad, en buena medida por reflejar a Lázaro de Tormes; Lázaro, a su vez, quedó asimilado al nuevo personaje. Era una dialéctica de influjos recíprocos, donde la tipología humana (el deslinde del héroe) se aliaba íntimamente con la morfología narrativa. De tal dialéctica, por un «proceso de agrupación» de *Lazarillo* y *Guzmán* en la conciencia literaria del momento,[53] surgió la matriz de la *novela picaresca*.

La voz de su amo

La novela picaresca, pues, contenía al *Lazarillo* y al *Guzmán*, pero no se agotaba en ninguno de los dos. Descubrirla como género significaba justamente abs-

53. Véanse los inteligentes comentarios de Claudio Guillén, «Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco», pp. 226-231.

traer unos datos constitutivos y —se diría— petrificarlos en una armazón de consistencia autónoma, capaz de tenerse en pie por sí sola y, por lo mismo, capaz de tolerar —mejor o peor— otros medios y otros fines que los originales. En la malagueña Costa del Sol, el viajero alerta podrá hallar lujosos *chalets* a la suiza, con alto tejado de pizarra y paredes de madera, flanqueados quizá de pozos de azulejos y pérgolas emparradas. Desde luego, la nieve y el frío son desconocidos en la región, las tales casas resultan aberrantes en el paisaje y con los materiales indígenas no se consigue sino un pobre reflejo del modelo. Pero no por ello son inhabitables esos *chalets* mediterráneos; pueden incluso tener una cierta gracia peculiar, entre *camp* y *kitsch*; y, sobre todo, no obligan al arquitecto a concebir una planta singular, ni al propietario a discurrir cómo gastarse los cuartos. Algo semejante ocurrió con la novela picaresca, y es bien sintomático que los primeros en recurrir al nuevo género fueran Quevedo y López de Úbeda: maestros más del estilo que de la construcción, a quienes el molde recién acreditado resolvía el problema de invertir una fabulosa riqueza lingüística, proporcionándoles el bastidor donde bordar todas las filigranas dispersas a que su talento les inclinaba.

Hace un momento insinuaba algunos rasgos característicos de tal bastidor, incorporándolos —junto a otros no mencionados o apenas aludidos— a la definición del pícaro como *genus artificiale*, síntesis de materia y forma. No puedo ahora volver sobre ellos, ni menos completarlos. Quisiera sólo concluir, volviendo a mi tema, con un dato esencial de nuestro personaje picaresco (dato que en las páginas anteriores casi he venido dando por supuesto). Me refiero al factor que, en

principio, más decisivamente convierte al pícaro en una criatura *literaria*: escribir su propia vida.

En líneas generales, conocemos el sentido de la autobiografía en el *Lazarillo de Tormes* y en el *Guzmán de Alfarache*. En el relato anónimo, la primera persona proporcionaba el pretexto de historicidad (que parecía de rigor en los inicios de la novela y se ajustaba difícilmente a un asunto tan humilde); reforzaba la ilusión realista; servía a un relativismo y a un humanismo... En el libro de Alemán, compaginaba consejos y consejas del autor ficticio, novelizando hasta sus más baqueteados sermones; hacía que la trama y la doctrina se confirmaran entre sí, demostrando la lección como cosa vivida; llevaba a profundizar en la interioridad del héroe... En ambas obras, los ingredientes principales tendían a explicar la situación final del protagonista, de la que era elemento notabilísimo el hecho de redactar una autobiografía: los núcleos mayores del conjunto daban cuenta del personaje como narrador, justificando la perspectiva que, a su vez, decidía la existencia y el contenido de las memorias, de suerte que la novela quedaba rigurosamente cerrada. En ambas obras, la autobiografía presentaba toda la realidad en función de un punto de vista.

Pero la forma autobiográfica, tan cuidadosamente elaborada y tan significativa en *Lazarillo* y *Guzmán*, quedaba como fosilizada al integrarse en el arquetipo genérico de la novela picaresca. Estaba disponible para todos: podía encarnársela en un organismo tan vivo y coherente como el imaginado por los precursores; o podía utilizarse como mero soporte convencional, como esqueleto del que colgar perifollos más o menos vistosos, pero impertinentes o, en el mejor de los casos, in-

necesarios. Y hay que decir que prevaleció la segunda posibilidad: el recurso a la autobiografía como simple cajón de sastre al que no se ajustan los contenidos, marco disociado del cuadro, sombrerera donde se guardan zapatos...

Detengámonos sólo un minuto en el complejísimo *Libro de entretenimiento de la pícara Justina* (Medina del Campo, 1605), del licenciado Francisco López de Úbeda.[54] Desde el prólogo, desde el frontispicio mismo, se hace presente el recuerdo de Lázaro de Tormes. Pero la influencia de veras honda es la de Guzmán de Alfarache. Justina es «pícara», lisa y llanamente, como réplica femenina del «Pícaro» (y en los proyectos de López de Úbeda, también su mujer); como detentadora de una picardía congénita, «desde labinición» (I, 77), que aspira a dejar chiquita la picardía accidental de Guzmanillo[55] (para lograrlo, sin embargo, el autor debe partir de los datos constitutivos del *personaje* picaresco y extremar, por ejemplo, la importancia de la prehistoria familiar). Mas si López de Úbeda sigue a veces el ejemplo de

54. Lo cito por la edición de J. Puyol y Alonso, Madrid, 1912.

55. Véase M. Bataillon, «"La picaresca". À propos de *La pícara Justina*», pp. 240-250. Justina se proclama «pícara de ocho costados, y no como otros que... al menor repiquete de broquel se meten a ganapanes, una gente que, en no hallando a quien servir, cátale pícaro: y, puesto en el oficio, vive forzado y anda triste, contra toda orden de picardía. Yo mostraré cómo soy pícara desde labinición ['*ab initio*']..., pícara de a machamartillo». Aun a riesgo de insistir en un tema que ya quedó atrás, vale la pena destacar el pasaje, muy representativo del espejismo en que brotó la novela picaresca. Justina, sin duda pensando en Guzmán, niega al esportillero el título de pícaro, contra el uso común a fines del siglo XVI y contra el propio Alfarache; en cambio, trata siempre de «Pícaro» al protagonista de la *Atalaya*, cuando alude a él en términos generales. Alemán reservaba el nombre para una situación transitoria de Guzmanillo: López de Úbeda lo aplica a un talante vital y aun hereditario. Ese desplazamiento configura al pícaro novelesco como criatura literaria.

Alemán atinada y creativamente, en otras ocasiones no retiene las sugerencias de la *Atalaya* sino en lo más superficial, sin captar su pertinencia, ni intentar reelaborarla a su medida.

Nunca es ello más patente que en el uso de la autobiografía. Marcel Bataillon, a quien debemos un puñado de magistrales estudios sobre la novela,[56] lo ha subrayado muy oportunamente: «El médico bufón López de Úbeda toma de Alemán, como apoyo para sus ejercicios de virtuosismo, algunos esquemas o pretextos autobiográficos. Así, si el pícaro arrepentido escribe sus memorias en galeras, Justina, la incorregible cínica, nos quiere hacer creer que cuenta su juventud con la perspectiva de una mujer más que madura, en el momento en que llega al puerto de un tercer matrimonio: su boda precisamente con Guzmán. Pero basta leer la introducción ("La melindrosa escribana"), en la que se ven pasar reminiscencias de los preliminares de Mateo Alemán..., para que tengamos la impresión de que la "novela picaresca" clásica facilita a nuestro autor sólo un marco... Para el lector, el percibir en *La pícara Justina* una analogía de conjunto con... el "*Pícaro*" *Guzmán de Alfarache*..., era tanto más divertido cuanto que así descubría en aquel postizo cuadro una materia totalmente distinta...».[57] En efecto, en *La pícara Justina* la autobiografía es un absurdo postizo: ni surge necesariamente de los demás factores del libro (carácter, trama, intención...), ni

56. Varios han sido ya citados. Ellos y los restantes acaban de aparecer, traducidos por F. R. Vadillo, en un volumen independiente: M. Bataillon, *Pícaros y picaresca. La pícara Justina*, Madrid, 1969.

57. *Pícaros y picaresca*, pp. 45-46. Abrevio el pasaje sólo para evitar explicaciones complementarias, no por discrepancia con las afirmaciones omitidas.

les añade ningún sentido; no pasa (con un giro acreditado) de *forma vacía.*

Naturalmente, el habilísimo juego con el punto de vista, que era central en *Lazarillo* y *Guzmán*, se desvanece en la misma medida en que se falsea la primera persona. No nos dejemos dar trampantojos por declaraciones similares a la que endilga Justina en la jornada leonesa: «les quiero contar muy despacio, no tanto lo que vi en León, cuanto el modo con que lo vi, porque he dado en que me lean el alma, que, en fin, me he metido a escritora, y con menos que esto no cumplo con mi oficio» (II, 137). En el *Lazarillo*, «lo que vi» y «el modo con que lo vi» correspondían ajustadamente al protagonista, y los objetos no se nos revelaban sino en la cambiante retina del sujeto; el *Guzmán*, andando el mismo camino, penetraba hasta lo más íntimo del narrador ficticio: leer cualquier página era —aquí sí— leerle «el alma». Pero, en *La pícara Justina*, esa conciencia de ver y escribir, profusamente avivada ante el lector, no pertenece ni a la heroína ni a la supuesta autora, pues nada la justifica. En Justina —figura de incoherencia casi escandalosa—, los oficios de «mirona» y «escritora» *(ib.)* son sólo otros dos pegotes a lo que incluso sin ellos sería un desordenado hilván de retazos humanos. El común denominador del libro es diluir el relato (y cito a la letra) en melindres, dulces facecias, símiles, apodos, conceptillos, cuentos, accesorios, fábulas, jeroglíficos, humanidades, erudición retórica, carretadas de refranes... Pero ni la manera estilística ni la perspectiva —ni la una en el papel de la otra— tienen la menor relación con Justina: son propiedad exclusiva de López de Úbeda.

El autor, al fin, apenas lo oculta. Del mismo modo

que siembra los márgenes de acotaciones y flanquea los capítulos de versos y «aprovechamientos», gasta poco respeto con las apariencias autobiográficas. Es a Justina, por ejemplo, a quien se atribuyen parlamentos como el que sigue, y nada menos que al presentarla en el trance de componer sus memorias: «Mil años ha que hice esta obrecilla; para aquel tiempo, sobraba, y si no fueran mocitos, que de lástima no me han dejado vaciar esta conserva, ya hubiera este librito ídose por su pie a la especería. Dícenme que está muy bueno el librito picarero...» Pero López de Úbeda no pretende engañarnos más que a medias, y se apresura a añadir, con un mohín de fonética aniñada: «Mas, ay, que se me olvidaba que ero ['era', 'soy'] mujer y me llamo Justina» (I, 49-50).

No quisiera dar la impresión de que le robo méritos al extraordinario libro de López de Úbeda (extraordinario y actualísimo, en estos días del *boom* de la novela americana: siempre tan imaginativo y atormentado de estilo, a ratos tan sabiamente obsceno y a menudo tan ininteligible como *Paradiso*, sin ir más lejos). Esa continua ambigüedad del *yo* narrativo, que hubiera destrozado —digamos— el *Guzmán de Alfarache*, puede acarrear una significación peculiar (pero muy secundaria) en *La pícara Justina*:[58] puede, por caso, entenderse como síntoma de otras ambigüedades de contenido. Marcel Bataillon ha visto la novela plagada de claves enigmáticas, de encubiertas referencias a la actualidad cortesana; y ha conjeturado que los coetáneos bien enterados de-

58. Como la tiene en *Marcos de Obregón* (que, desde luego, ni por el personaje ni por la estructura es una novela picaresca, aunque aprenda bastante del género); véase G. Haley, *Vicente Espinel and Marcos de Obregón. A Life and Its Literary Representation*, Providence, Rhode Island, 1959, pp. 65-82.

bían de seguir la lectura en dos planos, complaciéndose en el *double entendre*. Pues si Bataillon está en lo cierto (como suele), el obvio disfraz del *yo* tal vez cumpla la misión de apuntar que muchas personas, lugares y cosas aparecen también con disfraz, preparando así al lector para el gustoso ejercicio de quitarles la máscara. Por desgracia, mi tema no es ése. Únicamente me interesaba averiguar qué hizo López de Úbeda con uno de los preceptos capitales de la recién proclamada poética del género picaresco. El más rápido cotejo hace evidente la respuesta: en *Lazarillo* y *Guzmán*, la autobiografía, coherente con el designio realista y las diversas «tesis», integraba todos los materiales (plan, carácter, estilo) en un punto de vista; en *La pícara Justina* carecía de función primaria y, por lo mismo que pronto se la descubría inútil, agravaba la falta de conexión de los ingredientes: era un mimetismo insustancial.

Si se repite la duda, se repite la solución, en otro libro genial... y pésima novela picaresca: *La vida del Buscón, llamado don Pablos*,[59] obra muy juvenil (de hacia 1604)[60] de don Francisco de Quevedo. Quevedo entró a saco en el repertorio de elementos constitutivos del género, dispuesto a competir con el anónimo quinientista y con el sombrío Alemán, para vencerlos a punta de ingenio. Pero la suya era una inteligencia crítica y analítica, inventiva «sólo... al nivel del concepto y del lengua-

59. Cito por la espléndida edición crítica de Fernando Lázaro Carreter, Salamanca, 1965.

60. Véase la citada edición crítica, pp. LII-LV. La fecha podría retrasarse hasta 1605, pues la segunda parte del *Guzmán* —imitada, creo, por Quevedo— se publicó en diciembre de 1604; pero también hay indicios de que esa segunda parte circuló antes manuscrita. Hubo, por otro lado, una revisión del texto, probablemente entre 1609 y 1614, como conjetura el prof. Lázaro Carreter.

je»,[61] dada a desperdigarse en el detalle más que a demorarse en el enfrentamiento global de temas y problemas. Basta pensar en sus restantes obras jocosas, contemporáneas del *Buscón* (*Vida de la corte, Libro de todas las cosas*, etc., etc.) o más alejadas en fecha (los últimos *Sueños, La hora de todos*). Son auténticas colecciones de retales, *patch-work*: observaciones aisladas, viñetas sueltas, casos misceláneos, siempre susceptibles de injerto o poda y a menudo sin otro vínculo que la vaga referencia a un asunto y, desde luego, la prodigiosa factura estilística. En Quevedo, incluso la técnica favorita del retrato consiste en quebrar la figura en «un mosaico de objetos inconexos» (según advirtió Leo Spitzer), nula o escasamente gobernados por un principio unificador.[62] No es raro, pues, que al probar fortuna en la picaresca se le escapara casi todo cuanto la especie tenía de *nove-*

61. F. Lázaro Carreter, «Para una revisión del concepto *novela picaresca*», artículo citado.

62. Véase L. Spitzer, «Zur Kunst Quevedos in Seinem *Buscón*», en *Romanische Stil-und Literaturstudien*, II (Marburgo, 1931), en especial pp. 74-78 [trabajo que acaba de recogerse en H. Heidenreich, *Pikarische Welt*, Darmstadt, 1969, sobre todo pp. 41-48], y *Lingüística e historia literaria*, Madrid, 1955, pp. 325-326. Compárese E. Asensio, *Itinerario del entremés*, pp. 178-196, con muy sagaces consideraciones al propósito. El prof. Asensio, p. 190, compara agudamente a Quevedo y Arcimboldo. Vale la pena recordar que Arcimboldo llamaba la atención en España por los días en que Quevedo componía su novela. Escribe, así, Fray Pedro de Valderrama, *Ejercicios espirituales para todos los días de la Cuaresma (Primera, segunda y tercera parte)*, Zaragoza, 1605, fol. 56: «Habéis visto unas pinturas hechas con tal artificio, agora nuevamente, que, miradas desde lejos, tienen una figura con una nariz arriscada, unos ojos turbios, unas barbas mal compuestas, un turbante en la cabeza, que verdaderamente pone miedo y grima. Pero mirad desde cerca: toda ella es fruta y flores, la nariz es un cohombro, los ojos son unos higos, los bigotes de las barbas son unas habas, las orejas unos hongos y la cabeza es una cesta; todo ello de comer, todo ello un canasto de fruta, y algunas otras son flores.»

la, de construcción; que, reconocidos los rasgos esenciales, se los incorporara como fragmentos dispersos, sin adivinar —o, en cualquier caso, sin proponerse adaptar y recrear— su enlace profundo.

El empleo del patrón autobiográfico es nuevamente revelador. Para empezar, ¿por qué escribe Pablos? No tenemos la más ligera idea. Cierto, al frente de algunos manuscritos se halla una sucinta «Carta dedicatoria»: «Habiendo sabido el deseo que Vuestra Merced tiene de entender los varios discursos de mi vida, por no dar lugar a que otro (como en ajenos casos) mienta, he querido enviarle esta relación, que no le será pequeño alivio para los ratos tristes...» (11). La piececilla es de autenticidad dudosa, e indiscutiblemente ajena a la primera redacción. Démosla por buena. Entonces, ¿quién es «Vuestra Merced» y por qué razón le interesan las memorias de Pablos? No hay medio de averiguarlo.

Ni quizá valdría la pena plantearse la cuestión, si no existiera el *Lazarillo* y si no fuera palpable que Quevedo está calcándole un procedimiento. Otro «Vuestra Merced» —lo vimos más arriba— había escrito al pregonero de Toledo para pedirle que le contara con pelos y señales *el caso* que andaba en boca de todos y en que estribaba la relación de ambos; y la respuesta de Lázaro había sido seleccionar los episodios de su pasado que mejor podían ilustrar *el caso* presente que intrigaba a «Vuestra Merced». En el *Lazarillo*, así, el destinatario era un centro de gravedad del relato. «Vuestra Merced», en última instancia, explicaba la existencia y la estructura de la autobiografía. De ahí que el narrador se dirigiera a él frecuentemente. Si Lázaro, por ejemplo, encabezaba el retrato familiar con un «Pues sepa Vuestra Merced...», era para indicar que sus orígenes tenían mucho que ver

con *el caso* debatido: que, verbigracia, si Antona Pérez le había enseñado a «arrimarse a los buenos», él había cumplido arrimándose al Arcipreste, «mi señor, y servidor y amigo de Vuestra Merced».

Pero, en el *Buscón*, ¿a qué responden la apelación inicial («Yo, señor, soy de Segovia») y los restantes apóstrofes a «Vuestra Merced»? No lo sabemos, nada significan para nosotros. Ni siquiera nos es lícito pensar que son vagas referencias al público lector.[63] La «Carta dedicatoria» no permite dudas: «Habiendo sabido *el deseo que Vuestra Merced tiene* de entender los varios discursos de mi vida...» Nos suena al arranque del *Guzmán*: «El deseo que tenía, curioso lector, de contarte mi vida...» Aquí todo está perfectamente justificado: es Alfarache quien quiere referir su historia, por afán de ejemplaridad; quien hace «confesión general» ante los lectores, interpelándolos continuamente, porque influir sobre ellos es el principal objeto de su libro, y a esa intención doctrinal se somete el contenido entero. De hecho, en el *Buscón* no hay análogo —salvo a flor de piel— al «Vuestra Merced» del pregonero o al «curioso lector» del galeote: ese «señor» de Pablos no forma parte de la novela a título ninguno, es un mero nombre. Quevedo lo encontró en el vocabulario elemental de la picaresca, lo inscribió en su libro y no se ocupó en darle sentido (cuerpo o siquiera sombra). De tal forma, el destinatario, antes dato fundamental de la autobiogra-

63. Lamento disentir de Harry Sieber, «Apostrophes in the *Buscón*: An Approach to Quevedo's Narrative Technique», en *Modern Language Notes*, LXXXIII (1968), pp. 181-184, artículo por lo demás excelente. Pienso que el prof. Sieber señala bien los datos; pero valorarlos debidamente exige cotejar cómo funcionan en Quevedo y cómo en sus modelos: en el *Buscón*, la pérdida de significado es absoluta.

fía, quedó reducido a una vana redundancia, suprimible con ventaja: pecado de lesa arte.

Dejemos a un lado a «Vuestra Merced» y sigamos con nuestra pregunta. ¿Por qué escribe Pablos? Le falta un estímulo exterior comparable al de Lázaro (o, si se prefiere, le falta dar la versión novelística de tal estímulo: no bastaba enunciarlo, había que integrarlo efectivamente en la autobiografía). ¿Acaso siente ese gusto por la introspección, por volver los ojos atrás y adentro, que desde el primer momento singulariza a Guzmanillo, en orgánica continuidad con el Alfarache autor de unas memorias? Desde luego que no. Bien es verdad que donde poco hay, poco se puede mirar.

Sucede que Pablos apenas tiene otra «vida interior» que la estrictamente digestiva. La inconsistencia del personaje raya en el disparate (aunque, por supuesto, el disparate es una categoría estética tan digna o más que el realismo). El esquema biográfico del pícaro de novela pedía una serie de mutaciones de fortuna y tarea. El anónimo del *Lazarillo* y Mateo Alemán las habían realizado guardando el *decoro* (como se llamaba en lo antiguo a la verosimilitud humana) del protagonista: a unos ciertos azares correspondían unas ciertas actitudes, a unas tomas de conciencia seguían unas determinadas acciones, el diálogo del yo y la circunstancia ocurría a lo largo de una línea evolutiva clara y sin quiebros. Quevedo mantuvo los jalones mayores de ese itinerario, pero no su trabazón. También ahora, vació la forma del contenido que la había hecho o era capaz de hacerla pertinente. Si el amo del Guzmán apócrifo, digamos, había sido galán de monjas, Pablos no iba a ser menos; Quevedo le obligará a convertirse en enamorado platónico, por más que antes le hiciera remachar: «yo no

quiero las mujeres... sino para acostarme con ellas» (228), etc., etc. Sería fácil pillar a Pablos una y otra vez en chillona contradicción consigo mismo. Al fin, es poco más que un pelele,[64] sin otro oficio que abrir camino a una desordenada caravana de sarcasmos conceptuosos.[65] (En principio, nada hay que objetar: la novela, como el ser de Aristóteles, se dice de muchas maneras,[66] y el irrealismo del *Buscón* —repito— parece tan legítimo como el naturalismo más ortodoxo. Lo malo es que, recurriendo al molde de la picaresca y desposeyéndolo de los componentes que lo hacían eficaz, Quevedo renunció a crearse una forma propia y disgregó el libro en planos inconexos.)

Atendamos, sin embargo, a la única faceta de Pablos

64. Véase el fundamental trabajo de F. Lázaro Carreter, «Originalidad del *Buscón*», en *Studia Philologica... a Dámaso Alonso*, II (Madrid, 1960), pp. 319-338. [Ahora deben leerse también las acertadas pp. LXXXV-LXXXVI, en el estudio de M. Molho citado más arriba, II, n. 17.]

65. «Quevedo has not created him merely to group around a wide range of people against the changing backloth of society», escribe C. B. Morris, *The Unity and Structure of Quevedo's Buscón: Desgracias encadenadas*, Hull, 1965, p. 6. Mi interpretación es casi diametralmente opuesta; y digo *casi*, porque pienso que la meta última de Quevedo no es Pablos, ni «a wide range of people», sino usar a ambos como mecha para los fuegos artificiales de su ingenio. Por otra parte, me parece cierto que la posible unidad del *Buscón* no la da la coherencia de Pablos como persona: vuelvo sobre ello en *La novela picaresca española*, II, en preparación.

66. Naturalmente, si el punto de partida es que «novels... should tell us something important about human nature and human life» y se quiere defender (como es justo) la excepcional calidad artística del *Buscón*, sin arrebatarle la condición de *novela*, pero sin revisar tampoco esa estrecha idea del género, no hay más remedio, contra toda evidencia, que convertir la obra de Quevedo en fruto de «a serious interest in delinquency», en «a profoundly moral story..., a novel rich in human truth, one that gives us a psychological study of a delinquent that is far in advance of its time», etc., etc. Así ocurre con A. A. Parker, *Literature and the Delinquent*, pp. 9, 58 y 62, y, a su zaga, con diversos críticos ingleses (véanse las pp. 162-163).

relativamente firme: el deseo de la honra y preeminencia social. «Su madre era hechicera, su padre ladrón y su tío verdugo, y él, el más ruin hombre y más mal inclinado que Dios tiene en el mundo» (230). Pero al truhán le mueve justamente el «intento de ser caballero» (31) y escapar a la infamia familiar: una parte sustancial de su carrera consiste en el empeño de picar «más alto» (94) y borrar las huellas de la ignominia de origen que pesa sobre él.[67] Así, si algo hay en Pablos de consistente, ello es el propósito de «negar la sangre» (148). Pues bien, tal propósito ¿puede acaso conciliarse con la redacción de una autobiografía pareja, toda ella testimonio inequívoco de la vileza e ignominia del supuesto autor? Entiendo que no. Porque, desde luego, nada muestra ni aun sugiere que el pícaro haya cambiado o pueda cambiar. La novela concluye precisamente advirtiendo todo lo contrario: el Buscón marcha a las Indias, «y —dice— fueme peor, como Vuestra Merced verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres» (280). ¿Quizá la aporía se solucionaba en esa segunda parte nunca

67. Aquí sí concuerdo con C. B. Morris y A. A. Parker, *Literature and the Delinquent*, p. 61. Pero digo *una parte*, no *toda*: Pablos se lanza más de una vez, sin la menor reflexión ni consecuencia, a situaciones inconciliables con su ambición. Es obvio que ese rasgo más estable de su talante está pensado desde fuera, para acusar lo grotesco de la figura, sin ninguna simpatía artística, y no recreado desde dentro, tomado en serio. Quevedo no aspira a probar «the inner, deep-seated motives that make a delinquent choose that manner of life rather than another» (A. A. Parker, p. 62); tales motivos, para él, se reducen a uno: la sangre (compárese A. Castro, *Hacia Cervantes*, Madrid, 1960^2, pp. 117-118); y se complace en mostrarlo, cómicamente, haciendo que Pablos se estrelle una y otra vez contra su destino hereditario. [Compárese también M. Molho, obra citada, pp. XCVI-CIV, con quien me complace coincidir en lo fundamental.]

escrita? Tan largo me lo fiáis... En cualquier caso, lo evidente es que en el libro, tal como quedó, no hay ni el más remoto ánimo de novelizar el ineludible tránsito de Pablos actor a Pablos autor. Y, sin él, la primera persona es cuando menos superflua, un simple tributo a la tradición.

Quevedo no comprendió el *Lazarillo* (por mucho que lo admirara) ni el *Guzmán*. No comprendió que el pregonero y el galeote cuentan lo pasado para aclarar lo presente (y, por ahí, el mismo hecho de contar).[68] No comprendió la magistral ambigüedad con que Lázaro ofrece su libro como pliego de descargo (aunque, si nos salimos del personaje, nosotros podamos leerlo como acta de acusación), ni que la crudeza de Guzmán al pintarse indigno y malvado confirma su arrepentimiento y toda la historia —una vida entera— de su conversión. A Quevedo no le desazonó la radical incongruencia de que Pablos escribiera unas memorias como las de marras, donde se traiciona sistemáticamente su credibilidad en tanto protagonista y narrador. Es rasgo uniforme del libro, en efecto, forzar al Buscón a delatarse a sí mismo, inexplicablemente, para dar pie al chiste... de Quevedo.

No salgamos del primer párrafo y oigamos al pícaro: «Dicen que [mi padre] era de buena cepa, y, según él bebía, es cosa para creer» (15). Lázaro hubiera sencillamente insinuado: «Dicen que era de buena cepa.» Pero Pablos no aprecia ese género de sutilezas que hacen del *Lazarillo* una obra maestra de verdad irónica: él no to-

68. Sabemos ya cuán importantes son en *Lazarillo* y *Guzmán* las alusiones al momento en que escriben los protagonistas; en el *Buscón* no hay nada similar: lo dejan fuera de duda las referencias reunidas por H. Sieber, artículo citado, pp. 209-210.

lera que perdamos ripio y se apresura a glosar la chuscada con una coletilla que la vuelva transparente, aun a costa de robar toda verosimilitud a su confesada intención de «negar la sangre». Le ocurre como escritor y le ocurre como personaje. Un ejemplo estridente. Cuando, vestido de rey de gallos, con sombrero de plumas, las verduleras y los muchachos lo acosan con «zanorias garrofales, nabos frisones, berenjenas y otras legumbres», como le hubiera sucedido a una hechicera sacada a la vergüenza pública, Pablos se pone a vocear: «Hermanas, aunque llevo plumas, no soy Aldonza de San Pedro, mi madre» (28-29). Absurdo. Más o menos divertido, pero increíble. Nadie diría cosa parecida en tal ocasión, y Pablos, menos que nadie.[69] Aquí no se oye sino la voz de su amo. La salida misma y todavía más el despiadado paladeo que la sirve (el *aunque* adversativo, el nombre y apellido bien claritos, la filiación explícita) únicamente pueden pertenecer a don Francisco de Quevedo: en boca del Buscón son imposibles.

Tampoco ahora es necesario multiplicar los ejemplos. La conclusión se me antoja indudable: a Quevedo ni siquiera se le ha pasado por las mientes respetar el punto de vista de Pablos. Conviene citar por largo a Fernando Lázaro: «El joven Quevedo, por instinto o por seducción del *Guzmán*, había descubierto el hampa. Instalado en un sistema social cuyas creencias le satisfacen o le conviene respetar, todo lo que no se ajusta a él es

69. No parezca demasiado ingenuo el precisarlo; según el prof. Parker, obra citada, p. 66, el episodio es decisivo para el «psychological study» del personaje: revela «his self-identification with his mother's guilt»; honestamente, yo no puedo ver ahí sino que Pablos está pensado en clave grotesca, sin el menor deseo de realismo psicológico. Compárese M. Bataillon, *Défense et illustration du sens littéral*, pp. 27-30.

buena presa para el sarcasmo. Desde sus principios inmutables del honor y la sangre, todos los desheredados, los desterrados de la ciudad de los hombres, son simples muñecos. El mundo de Quevedo está bien hecho y el otro mal: eso es todo. Sin embargo, ofrece grandes atractivos para el contemplador que lo mira a distancia. ("Yo confieso que entendí por gran rato —que me paré desde algo lejos a verlo— que era encantador, y casi no me determinaba a pasar." "No pintó tan extrañas posturas Bosco como yo vi." "Al fin me puse donde pude, y podíanse ir a ver por cosas raras las diferentes posturas de los amantes.") Pablos se sale continuamente del juego para observar ("*Sentáronse* a comer... No quiero decir lo que *comimos*..."), mejor dicho, para que observe el novelista, que jamás se zambulle en aquel mundo, que no se siente atraído por lo que suceda realmente, sino por lo que él ve o intuye. De este modo, la estructura de aquella sociedad periférica se disuelve, carece de vínculos mutuos y se liga, por medio de conexiones radiales, con el autor.»[70] Cierto. Y no sería grave, por caso, que don Francisco haga contar a Pablos cosas que el pícaro de ningún modo puede saber,[71] si al mismo tiempo la transgresión no fuera indicio de que el libro no está pensado como un conjunto artísticamente unitario, donde cada elemento depende de los restantes. Quitemos a tal afirmación cuanto suene a absoluto, recordando que nos hemos limitado a contemplar el *Buscón* a la luz de la «preceptiva» de la novela picaresca. Pero

70. F. Lázaro Carreter, «Originalidad del *Buscón*», p. 335. Confróntese lo que de *Moll Flanders* escribe I. Watt, *The Rise of the Novel*, Berkeley, 1962, p. 98.

71. Así sucede especialmente en las pp. 238-241; compárese *La novela picaresca española*, I, p. LXVI.

¿quién metía a Quevedo a acatarla en lo externo, sin recrearla en un sistema original? ¿Por qué aceptar, sobre todo, la forma autobiográfica y convertirla en un pegote inorgánico, estéticamente innecesario? No es fácil librarse de la sospecha de plagio.

LA TRAGICOMEDIA DE LA NOVELA PICARESCA

Con *La pícara Justina* y *La vida del Buscón*[72] se había entrado en una vía muerta. La fórmula deducida de *Lazarillo* y *Guzmán*, al aplicarse mecánicamente, sin justificación profunda, resultaba demasiado previsible, monótona. Una vez descubierta como tal fórmula abstracta, en *Lazarillo* y *Guzmán* quedaba disimulada en la rica fisonomía del protagonista; en *Justina* y *Buscón*, por el contrario, ocultaba al personaje. Difuminado el héroe, la trabazón de cuya historia (no sólo *qué*, sino *a quién* le ocurre) proporcionaba el principal aliciente a la lectura, la picaresca ofrecía bien poco que no pudiera hallarse desde antiguo en otros terrenos.[73] Y dejó de interesar.

Tanto es así, que el mismo *Buscón*, difundido en manuscrito, no llegó a la imprenta sino mucho después de concluirse, favorecido por una nueva boga del género; y que transcurrieron unos quince años desde que

72. Contemporáneo de ambos libros parece ser el *Guitón Honofre*, obra de un cierto Gregorio González (el manuscrito para actualmente en la biblioteca de Smith College, Northampton, Massachusetts; en 1967 preparaba la edición Miss Hazel G. Carrasco). Gracias a mi querido Juan Bautista Avalle-Arce tuve acceso temporal a la novela; mi conocimiento de la misma, con todo, es demasiado ligero para examinarla aquí. [Véase abajo, p. 185.]

73. Véase más arriba, notas 51 y 52, y texto correspondiente.

don Francisco lo remató hasta la aparición de otra auténtica novela picaresca. Entre 1605 y 1620, sin embargo, el pícaro se dio más de un garbeo por dominios (narrativos o no narrativos) distintos de aquellos que lo vieron nacer como criatura literaria. En 1612, por ejemplo, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo publica *La hija de Celestina*.[74] La obrita, de estilo y construcción más que discretos, refiere el desarrollo y las consecuencias inmediatas de un fraude perpetrado por tres maleantes (Helena, la Méndez y Montúfar), cerrándose con un corto apéndice sobre el destino posterior de cuantos intervienen en la intriga. Pues en el marco de esa acción única, Helena, la hija de Pierres y Celestina, toma la palabra por unas páginas para contar a Montúfar su infame «nacimiento y principios» empecatados, a la manera de Guzmán o Justina. Siete años más tarde, cierto enigmático doctor Carlos García[75] da a las prensas parisienses *La desordenada codicia de los bienes ajenos*: a su vez desordenada aunque amena colección de curiosidades y fantasías sobre el mundo del hampa («miseria de la prisión», «nobleza y excelencia del hurtar», «estatutos y leyes de los ladrones», etc., etc.), donde aparece mechada la magra autobiografía de Andrés, maestro en el «hurtador oficio».

Pienso que ni *La hija de Celestina* ni *La desordenada codicia de los bienes ajenos* pueden incorporarse a la *novela picaresca*, si queremos retener algún sentido válido a la troquelación. Cierto, en ambos libros aparece el pí-

74. Compárese A. del Monte, *Itinerario del romanzo picaresco spagnolo*, pp. 80-82.

75. Véase A. Carballo Picazo, «El doctor Carlos García, novelista español del siglo XVII», en la *Revista Bibliográfica y Documental*, V (1951), pp. 5-46.

caro de la novela picaresca, pero a título no distinto que en el *Urdemalas* o en los relatos cervantinos:[76] si es lícito tratar de pícaros a Helena y Andrés —en vez de reducirlos a una hétera delincuente o a un ladrón—, no se debe a la traza general de la obra en que figuran, sino a un elemento accesorio y suprimible de dicha traza. Nuestro pícaro (ya sabemos que no se confunde con el pícaro de la vida real) surgió asociado a un esquema narrativo, en síntesis capaz de estructurar unitariamente infinidad de materiales que antes sólo habían tenido existencia inconexa, episódica. Salas Barbadillo y Carlos García invierten la dirección del proceso que llevó al nacimiento del género: comprimen el esquema hasta reducirlo a un episodio y lo insertan en una estructura tomada precisamente de la tradición que aspiraban a superar las primeras novelas picarescas. *La hija de Celestina*, así, incluye el relato autobiográfico de Helena en una trama fragmentaria de *novella* a lo Boccaccio y Bandello, como las que el anónimo y Alemán habían disuelto en el vivir del protagonista (o interpolado como digresión monda y lironda). *La desordenada codicia de los bienes ajenos* recoge el parlamento de Andrés equiparándolo a las restantes piezas sueltas del volumen: anatomías de la cárcel, inventarios de rufianes o estatutos burlescos, por el estilo de los que Alemán había espigado en el panorama literario del momento para fundirlos en la historia de Alfarache.[77] Con semejante perspectiva, ¿se me tachará de cicatero si me creo auto-

76. Véase arriba, textos correspondientes a las notas 39, 48-50.

77. Consúltese, por ejemplo, E. Cros, *Protée et le gueux*, pp. 412-416, y *Contribution à l'étude des sources de «Guzmán de Alfarache»* [Montpellier, 1967], pp. 80-83; *La novela picaresca española*, I, pp. 365, n. 17, y 866, n. 15.

rizado a excluir tales obras (y otras parejas)[78] del canon de la novela picaresca? Serán tal vez «narraciones con pícaro», pero marchan en línea recta contra el diseño constitutivo de aquélla.

Justamente nos permite apreciarlo así la fidelidad (si no el acierto) con que, quince años después del *Buscón*, vuelven a ese diseño el *Lazarillo de Manzanares*, de Juan Cortés de Tolosa,[79] y la *Segunda parte del Lazarillo de Tormes*, de Juan de Luna.[80] Fecha importante, la de 1620, en el itinerario externo de la picaresca. El género se había revelado y agotado, por el momento, entre 1599 y 1605; y entre 1620 y 1626, en perfecto paralelo, iba a conocer una suerte de renacimiento. Coetáneas exactas de los relatos de Cortés de Tolosa y Juan de Luna, en efecto, son nada menos que tres ediciones del *Lazarillo* primitivo (precedidas algunos meses, en 1619, por la reimpresión del *Guzmán* que serviría de base a todas las posteriores).[81] Luego, de 1624 a 1626, Jerónimo de Alcalá Yáñez saca a la luz las dos partes de *Alonso, mozo de muchos amos*.[82] Y en el mismo 1626 aparece

78. Así *El necio bien afortunado* (1621), o, cada vez más lejos del género novelesco, a caballo entre el teatro y la poesía, *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas* (1620) y *La sabia Flora malsabidilla* (1621), obras todas del mismo Salas Barbadillo.

79. Reeditado últimamente, con las restantes novelitas que lo acompañan en el volumen original, por G. E. Sansone, Barcelona, 1960.

80. La bibliografía pertinente y una serie de útiles observaciones sobre la obra se hallarán en J. L. Laurenti, *Vida de Lazarillo de Tormes. Estudio crítico de la Segunda Parte de Juan de Luna*, México, 1965. Recordaré también la elegante edición prologada por M. de Riquer, *La Celestina y Lazarillos*, Barcelona, 1959; véase además M. Bataillon, en el *Bulletin Hispanique*, LXII (1960), p. 340.

81. Véase *La novela picaresca española*, I, p. CLXXXI y n. 7.

82. Puede leerse en el tomo XVIII de la *Biblioteca de autores españoles*, donde también se hallará la obra citada inmediatamente.

la *Varia fortuna del soldado Píndaro*, original de Gonzalo de Céspedes y Meneses, y —al fin— ve las letras de molde *La vida del Buscón.*

Conviene llamar la atención sobre este segundo período de la picaresca, pero no es del caso aquilatar sus aportaciones. A mi propósito actual, como sea, ofrecen muy parvo interés. El problema del punto de vista, sencillamente, apenas se plantea en nuestros epígonos. No, desde luego, en Juan de Luna, que proyectaba continuar la autobiografía hasta la muerte del personaje *(sic)*, y cuyo disparatado Lázaro se metamorfosea en cien figuras sin más enlace que el nombre. Poco, en el *Lazarillo de Manzanares*, donde el héroe, sin ser demasiado incongruente con el libro (con buena voluntad, podría pasar por obra verdadera de un «pedagogo» y maestro de escuela tan soso como lo fue el protagonista), se diría el sujeto más anodino que quepa concebir, ajeno a cualquier singularidad humana. Algo más, cierto, en Céspedes y Meneses, pero a costa de hacer pertinente la autobiografía de Píndaro, no dentro de la novela —como hicieron el anónimo y Alemán—, sino fuera de ella, por referencia a una familia literaria ajena a la picaresca: las auténticas memorias de soldados.[83]

A decir verdad, entre 1620 y 1626, sólo Jerónimo de Alcalá Yáñez parece haber comprendido que usar el patrón del género con una cierta economía artística obligaba a establecer un nexo entro el pícaro actor y el pícaro autor. Para lograrlo con alguna originalidad, Alcalá Yáñez evita constituir a Alonso en escritor y le hace contar su vida de palabra. En la primera parte, el perso-

83. Sirvan de muestra las que José María de Cossío ha reunido en el volumen XC de la *Biblioteca de autores españoles.*

naje dialoga con el vicario del convento donde ha querido entrar como donado (es decir, sirviente sin votos); en la segunda, vuelto ermitaño, conversa con un viejo conocido, el cura de San Zoles. No nos sorprende hallarlo en ambos casos de penitente: hombre inestable, tan lleno de buenos propósitos como pobre de voluntad, los años se le han ido casi por igual en pecados y arrepentimientos. Ni nos sorprenden los infinitos sermones, anécdotas y perendengues con que acribilla el relato biográfico: justamente ha sido siempre un charlatán desenfrenado, a tuerto y a derecho («el donado hablador», lo llamó la posteridad), y la verborrea y el gusto por la prédica que exhibe cuando narrador le habían costado más de un mal trago cuando protagonista. En el libro, pues, hay una tímida novelización del punto de vista. Pero resulta obvio que Alcalá Yáñez sigue la receta de Mateo Alemán sin acercársele siquiera en el talento: el retrato de Alonso es inseguro con excesiva frecuencia, el engarce de consejas y consejos no alcanza nunca la segura pertinencia de *Guzmán de Alfarache*, todo parece tibio y desdibujado... El intento de Jerónimo de Alcalá, muy estimable en su contexto, naufraga por falta de genio. No era bastante reconocer en la obra ajena los rasgos capaces de animar el arquetipo de la picaresca y querer aplicarlos a la propia: sin iguales dotes literarias, tales rasgos quedaban fosilizados a su vez. De los buenos críticos salen los creadores mediocres.

Después de 1626, la novela picaresca no levanta cabeza sino por azar. Un *homme de lettres* (y hasta *polygraphe*) como Alonso de Castillo Solórzano[84] prueba la

84. Véase el notable libro de P. N. Dunn, *Castillo Solórzano and the Decline of the Spanish Novel*, Oxford, 1952.

mano en el género con *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (1632); y, a nuestro propósito, con ninguna fortuna. El uso de la autobiografía es ahí tan gratuito, que el autor, al fin artesano inteligente, cuando reincida en tratar la figura del pícaro, se pasará con ventaja a la tercera persona convencional. (El resultado de la deserción, las *Aventuras del bachiller Trapaza* [1637] y *La Garduña de Sevilla* [1642], puede nutrir provisionalmente un apartado en la categoría de las «narraciones con pícaro».[85] Las copiosas interpolaciones llegan a apoderarse del personaje, y ya no hay medio de enhebrarlas en un *yo* que proporcione un mínimo común denominador a los contenidos diversos:[86] siquiera *pro forma*, porque sólo la forma, en resumidas cuentas, es capaz de identificar a una variedad literaria.) Ni parece más significativa la primera persona en la incoherente *Vida de don Gregorio Guadaña* (1644), una de las dos prosas con que Antonio Enríquez Gómez[87] contrapuntea el verso de *El siglo pitagórico*, y, sin duda, destinada a completarse en volumen aparte.

Sólo tangencialmente merece nuestra atención el último hijo legítimo (y, en otro orden de cosas, también

85. En compañía de *Periquillo, el de las gallineras* (1668), de Francisco Santos, donde, por lo demás, el abandono de la autobiografía es solidario de la conversión del héroe en un personaje que apenas retiene un par de rasgos del pícaro literario (y, en cambio, incide de lleno en la tradición del filósofo mendigo: Apolonio, Diógenes, Esopo...).

86. Otro tanto ocurre, y bastante agravado, en la detestable *Novela del licenciado Periquín*, incluida por Juan Cortés de Tolosa entre sus *Discursos morales* (1617) y ahora reimpresa en la obra citada en la n. 78.

87. Sobre quien trae muchas novedades I. S. Révah, «Un pamphlet contre l'Inquisition d'Antonio Enríquez Gómez: la seconde partie de la *Política angélica*», en la *Revue des études juives*, CXXXI (1962), pp. 81-168.

uno de los más robustos) de la familia picaresca: *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor* (1646). Tras Estebanillo se nos esconde un anónimo que reelabora (con un cinismo «particularly unpleasant» para el profesor Parker[88] y «ejemplar» para Juan Goytisolo)[89] una existencia real[90] a la luz de la literatura y de una determinada tradición truhanesca. Al definir al *truhán* (*bufón*, solemos decir hoy), en efecto, Covarrubias casi nos brinda una biografía y una semblanza de Estebanillo: «El chocarrero burlón, hombre sin vergüenza, sin honra y sin respeto. Este tal, con las sobredichas calidades, es admitido en los palacios de los reyes y en las casas de los grandes señores, y tiene licencia de decir lo que se le antojare: aunque es verdad que todas sus libertades las viene a pagar con que le maltratan de cien mil maneras, y todo lo sufre por su gula y avaricia, que come muy buenos bocados y cuando le parece se retira con mucha hacienda.»[91] Conocemos apenas el «arte liberal» de la «bufonería» (II, 39),[92] pues, claro está, rara vez llegaba a tener versión escrita; un prologuista de la novela asegura incluso que Estebanillo fue «el primero» en «chancear y componer» (I, 53). Pero sí alcanzamos algunos rasgos de su estilo (por ejemplo, hablar *disparates* y decir *bernardinas*) y el tema quizá

88. A. A. Parker, *Literature and the Delinquent*, pp. 76-77.

89. J. Goytisolo, «Estebanillo González, hombre de buen humor», en su libro *El furgón de cola*, París, 1967, pp. 60-76. El ensayo, publicado en un volumen poco accesible en España, servirá de prólogo a la edición de la novela que A. Carreira prepara con destino a *El libro de bolsillo* de Alianza Editorial.

90. Véase W. K. Jones, en *Revue Hispanique*, LXXVII (1929), pp. 201-245; E. R. Moore y A. S. Bates, en *Hispanic Review*, VIII (1940), pp. 24-25 y 63-66, respectivamente.

91. S. de Covarrubias, obra citada, p. 981 *a*.

92. Cito por la edición de J. Millé y Jiménez, Madrid, 1934.

principal de sus burlas: el propio bufón. Covarrubias lo indica ya, marcando el acento en ser el truhán «hombre... sin honra», y otros testimonios lo confirman y emparientan al tipo muy próximamente con el juglar medieval y el *clown* moderno,[93] duchos también en contar peripecias ridículas para zaherirse a sí mismos.

Pero el «buen humor» de Estebanillo, además, rezuma por cada poro literatura española del Siglo de Oro (Góngora, Lope, Quevedo, Pérez de Montalbán y un largo etcétera de menos vuelo). ¿Cabe decir, entonces, que el molde de la novela picaresca se le imponía fatalmente? Pues ¿qué vieja forma literaria encajaba mejor con el asunto y el estilo favoritos de la truhanería? La condición del supuesto autor resolvía de un plumazo el problema de la injuria propia —de ofrecerse el pícaro a sí mismo como materia de risa y menosprecio—, contra el que hemos visto estrellarse a todo un Quevedo (no vale la pena traer otros ejemplos). El libro de un bufón muy impuesto en las letras seiscientistas, así, ¿no estaba predestinado a entroncar con la picaresca y prestarle, ya inútilmente, alguna savia nueva? Justamente a ese nivel, en ese cruce de tradiciones, se explica la peculiar consistencia del punto de vista y el sentido de la autobiografía en el *Estebanillo González*.

Conviene acabar. Pido perdón, desde luego, por haberme entretenido tanto (o tan poco) en los estertores de la picaresca. Trágica historia la nuestra. Y la llamo *trágica* porque —como diría Dante— «in principio est admira-

93. Compárese F. Rico, «Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro de buen amor*», pp. 324-325.

bilis et quieta, in fine... est foetida et horribilis». Porque termina mal. Pero no sería impropio, por otro lado, calificarla de *cómica*, rescatando para el adjetivo uno de los valores posibles en lo antiguo.

Me explicaré. De la Edad Media al siglo XVIII (permítase la vaguedad, para esquivar un laberinto de matices), la dignidad de la obra literaria solía considerarse determinada por la dignidad social de sus protagonistas, «ratione personarum».[94] La jerarquía de géneros y estilos, así, duplicaba la jerarquía de rangos de una sociedad sólidamente constituida sobre las diferencias de cuna. En principio, pues, el tono y la categoría de una fábula eran inseparables del estamento en que se centraba la acción. Los personajes se concebían ya tipificados, y no cabía —por ejemplo— tratar de un sujeto *humilis* en un estilo *gravis*, reservado para las gentes de importancia, de mucho peso («gravis gravibus personis»).[95] En particular, los plebeyos tenían prohibida la entrada en la literatura con la plena personalidad de la vida real. Únicamente se les admitía reducidos a una faceta peyorativa, como motivo de burla o de vituperio. El noble y el magnate podían pagarse el lujo de un talante complejo: el villano, según la práctica casi unánime, había de resignarse a ser monocorde. Sobre todo, monocordemente grotesco. Y pues la risa —como sabía muy bien Cristóbal Suárez de Figueroa— «forzosamente ha de proceder de hombres humildes»,[96] para ellos se

94. G. de Vinsauf, en E. Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siécle*, París, 1958, p. 87. Véase más arriba, I, n. 2 y 34, II, n. 41, y textos correspondientes.

95. J. de Garlandia, en el lugar citado en la nota anterior.

96. C. Suárez de Figueroa, *El pasajero*, ed. F. Rodríguez Marín, Madrid, 1913, p. 78. Todo el contexto merecería cita aquí; baste algún

acotó, con raras excepciones, el dominio de lo cómico.

De ahí el sino de la novela picaresca. Reconocerla como género significaba precisamente confinarla a ese dominio de lo cómico; identificar a su protagonista velaba concederle una atención artística íntegra. Sabemos que no era así en el *Lazarillo de Tormes* ni en el *Guzmán de Alfarache.* El autor anónimo posiblemente partía de un relativismo y de un humanismo congeniales. En cualquier caso, fuera cual fuera su *Weltanschauung*, fueran cuales fueran las razones que lo llevaron a la forma autobiográfica, el recurso a la primera persona narrativa y la presentación de toda la realidad en función de un punto de vista le hicieron posible consumar una extraordinaria hazaña, insólita hasta el momento en el terreno de la ficción en prosa: pensar desde dentro, con profunda simpatía novelística, a un personaje tan insignificante como el pregonero de Toledo. (O viceversa: el deseo de lograr tal hazaña lo condujo a la estructura autobiográfica. Tampoco ahora podría decir si fue primero el huevo o la gallina.) Mateo Alemán proclama que, frente al más allá, cuando menos a la luz de la creencia religiosa, todos los hombres son iguales y gozan de idéntica libertad. Como igual a cualquier otro, pues, otorgándole idéntica libertad, al margen de las tipifica-

---

fragmento: «sabréis ser la comedia... humilde, cuanto a la acción, siendo los que constituyen la fábula cómica plebeyos o, cuando mucho, ciudadanos... De aquí se infiere (escribe un gramático) ser error poner en la fábula [cómica] hechos de principales, por no poder inducir risa, pues forzosamente ha de proceder de hombres humildes. Los sucesos, porfías y contiendas de éstos mueven contento en los oyentes. No así en las reyertas de nobles. Si un príncipe es burlado, luego se agravia y ofende; la ofensa pide venganza, la venganza causa alborotos y fines desastrados, con que se viene a entrar en la jurisdicción del trágico...»

ciones convencionales, pinta el retrato de Guzmán de Alfarache, individuo cabal y enterizo. También Alemán construye el personaje desde dentro y, saltando por encima de la preceptiva, lo dota incluso de rasgos trágicos. En Alfarache, la autobiografía es solidaria de la autonomía; la rigurosa fidelidad a la primera persona, al punto de vista del actor y autor, no se queda en simple artificio retórico: indica la plena independencia, la integridad de Guzmán, en lo humano y en lo estético.

Pero, como digo, reducir a fórmula el *Lazarillo de Tormes* y el *Guzmán de Alfarache*, extraer de ambos libros una receta factible para la botica literaria del momento, equivalía a anexionar el género al estilo cómico y, por definición, pensar al pícaro desde fuera. Así ocurrió, ciertamente, y así lo muestra el más sucinto examen del punto de vista narrativo en las obras posteriores a la *Atalaya* de Alemán, al revelarnos la escandalosa inadecuación de la forma autobiográfica. Difícilmente cabía otra alternativa, sin embargo. Como tal género, como arquetipo, la novela picaresca sólo podía pervivir agregándose al sistema de la poética tradicional. Pero nacer en ella suponía morir a la originalidad. El destino de la picaresca era malentender la lección del anónimo quinientista y de Mateo Alemán, volver al prejuicio de clase y a todo el cortejo de sus implicaciones en la jerarquía de las letras. *La vida del Buscón*, por próxima a los modelos y por eximia en otros aspectos, lo testimonia a las mil maravillas:[97] ahí, presentar a Pablos como objeto de abyección y ridículo uniformes, limitarlo a una sola faceta peyorativa, es justamente presentarlo

97. Cosa muy distinta piensa A. A. Parker, *Literature and the Delinquent*, pp. 25-27.

como miembro de una clase social,[98] tipificarlo. La picaresca, insisto, entraba en la vía muerta.

Pero ¿hacia dónde hubiera caminado, de seguir las huellas de *Lazarillo* y *Guzmán*? Pues derecha hacia la novela moderna. Nos guste o no, la historia de la novela moderna —casi hasta ayer— es la historia de una cierta novela realista, constituida ni más ni menos que en el rechazo de la doctrina jerárquica de los estilos[99] y caracterizada por la convicción de que todos los asuntos y personajes son dignos de la misma atención literaria. Naturalmente, en la España de los Austrias, la novela picaresca, en conjunto, no podía alcanzar tales metas. Pero en haberlas adivinado consiste la genial singularidad del *Lazarillo de Tormes* y del *Guzmán de Alfarache*.[100]

98. Compárese aún F. Lázaro Carreter, «Originalidad del *Buscón*», pp. 335-336; M. Bataillon, *Défense et illustration du sens littéral*, pp. 28-29.

99. Véase E. Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, 1950; libro, con todo, no siempre atendible.

100. [En prensa estas páginas, y gracias a la gentileza de H. Sieber, he podido leer Stuart Miller, *The Picaresque Novel*, Cleveland, 1967, donde se incluye un capítulo, pp. 97-127, sobre «Point of view, style, and the ending of the picaresque novel»; el prof. Miller dedica sendos apartados a *Lazarillo*, *The Unfortunate Traveller*, *Guzmán*, *Buscón*, *Simplicissimus*, *Gil Blas*, *Moll Flanders* y *Roderick Random*: en general, su enfoque y conclusiones apenas tienen nada que ver con los míos.]

POSDATA

NOVELA PICARESCA E HISTORIA DE LA NOVELA

PARADOJAS DE LA NOVELA

Los hombres somos criaturas narrativas, y los días se nos van en fábulas: en esperanzas de un mañana a la medida de nuestro diseño, en nostalgias de cómo pudo ser el ayer; unas veces, huyendo de la realidad, y otras huyendo hacia ella. Cuando esas fábulas que nos contamos se hacen institución literaria, cuando cristalizan en géneros, ¿cómo no van a predominar las que dejan desbocarse la fantasía y el deseo? La ficción pide ficción, llama a más ficción, y, si de inventar se trata, ¿por qué poner cortapisas a la inventiva?

No puede sorprender, pues, que durante miles de años la humanidad haya preferido, por encima de cualesquiera otros, los relatos ajenos a las limitaciones y tedios de la cotidianidad, a las rutinas del empirismo, a los monótonos mecanismos de una epistemología *en pantoufles*. En verdad, el realismo clásico —vale decir, para bien y para mal, el realismo decimonónico— ha sido apenas un abrir y cerrar de ojos en la literatura de Occidente. De ahí la más estridente de las paradojas que presiden la historia de la ficción.

Porque ese parpadeo nos ha legado una herencia de la que no hemos sabido, ni tal vez querido, desembara-

zarnos por entero. La novela realista sigue siendo uno de los arquetipos esenciales de nuestra estética: a gusto o a disgusto, ella señala el tramo principal para determinar toda la trayectoria de la prosa de imaginación; y, a tuerto o a derecho, ella nos brinda la más frecuente piedra de toque para aquilatar otras modalidades de narración y aun otras especies de mimesis.

Conocemos el planteamiento definitorio del realismo clásico: se trata de contar historias que puedan integrarse en el universo de discurso dentro del cual habitan normalmente los lectores, ofrecer ficciones que entren sin violencia en el ámbito del lenguaje habitual en la vida diaria. Pero también debemos ser conscientes de que ese ideal es un *parvenu*, no pertenece a la nobleza de sangre de la literatura europea. Los anales de la tipografía y los inventarios de manuscritos nos certifican que hasta hace apenas cuatro días ni el común del público ni las gentes de letras se interesaban por una prosa de ficción puntualmente gobernada por los criterios de la probabilidad, la experiencia y el sentido común: por los mismos criterios de veracidad, en suma, que todos utilizaban al margen de la lectura y la creación literaria.

Cierto que a mediados del siglo XVI, en la madurez del Renacimiento, cuando Italia y España constituían un solo espacio cultural, los relatos que más se saboreaban en las dos penínsulas (y pronto en todo el continente), los libros de caballerías, las alquitaradas novelas de pastores, las historias de amantes desesperados y de eternos peregrinos, no carecían de puntos de referencia en la sociedad de la época. Pero los elementos de verdad o verosimilitud que ahí se encontraran estaban lejos de ser decisivos: la verdad y la verosimilitud propias de la

vida diaria no se contemplaban como objetivos primarios ni se constituían en principios constructivos de la ficción en prosa, ni en el Quinientos ni, parece, en ninguna otra época anterior. Sencillamente, si un relato se reconocía como ficticio, a nadie se le ocurría pedirle que mantuviera una estricta fidelidad a los presupuestos de la experiencia cotidiana.

Cierto también que el humanismo había propugnado una literatura fundada en la imitación de la realidad, en la observancia —reclamaba Juan Luis Vives— de tres principios básicos: «verisimile, constantia et decorum». Pero la imitación de los humanistas era un arma de doble filo: en definitiva, la *mimesis* importaba menos que la *imitatio*, se imitaba menos la realidad que la literatura; y la literatura se concebía como una versión programáticamente embellecida de la realidad: «pulchritudinibus suis vestita», según resumía el Navagero de Fracastoro.

Era, por supuesto, la ortodoxia aristotélica: al poeta, al creador, no le corresponde pintar el mundo como es, sino como debería o podría ser («non... facta dicere, sed qualia fieri debent et quae fieri possunt, secundum verisimile vel necessarium», en la traducción de Riccobono); y ése *debe ser* alcanza a la moral tanto como al lenguaje, a los sucesos igual que a los personajes. En la duda, la estilización había de salir vencedora frente a la mera reproducción: Castelvetro, con Aristóteles y Cervantes, concedía que la poesía «tan bien puede escribirse en prosa como en verso» (*Quijote*, I, 48), pero insistía en que la prosa no se aviene con el vuelo de la imaginación, con los «ragionamenti di soggetto rassomigliativo», porque es por sí misma «fermo argomento a dimostrare che il soggetto a lei sottoposto sia verità e

non cosa imaginata». El texto, por ahí, tenía que llevar siempre por delante las marcas de la literatura: la métrica, el estilo, la retórica, los esquemas prescritos, los recursos pactados, las caracterizaciones convencionales...

Nadie podría no sentirse atraído por esa aristocrática concepción, pero claro está que nada tiene que ver con el realismo decimonónico que sigue gravitando sobre nosotros: el realismo renacentista, el realismo de la tradición grecolatina, entra sin vacilaciones en el linaje de la ficción que aspira a someter la realidad a la literatura y a corregirla de acuerdo con las solicitaciones de la fantasía y con los imperativos ideológicos del Antiguo Régimen.

Es frente a los miembros de ese linaje —a largo plazo, el predominante— como mejor se mide la extraordinaria originalidad de la novela realista, y es frente a los hitos de esa tradición como debe apreciarse la magnitud de la subversión que supone. Porque, en sustancia, la novela realista trata de sustituir las categorías más propias de la ficción por las categorías opuestas precisamente a la ficción, las categorías de la vida; y para hacerlo ha de romper (cuando menos en apariencia) con la literatura canonizada por la antigüedad clásica, con la literatura no ya por excelencia, sino por definición, y fundamentar los valores literarios en normas inéditas, en la pretensión de confundirse con la realidad, de ser historia, y en ciertos momentos incluso historia natural.

Se explica que tardara tanto en ser admitida en el olimpo de la literatura venerable y que el público más dispuesto a aplaudirla fuera también, al principio, el menos sensible a las exigencias del arte. El propósito de borrar las fronteras entre la literatura y la realidad le ganó un prestigio que ningún otro género había conse-

guido, porque los lectores burgueses se sintieron halagados por el designio de enmendarle la plana a la convención literaria sirviéndose de instrumentos a primera vista no literarios, de los instrumentos que ellos, confiados como estaban en la existencia de verdades sólidas y universalmente válidas, tenían la certeza de controlar. Costó cerca de un siglo y toda la obra de Kafka, Unamuno, Joyce, Faulkner, Musil, Calvino, Becket, García Márquez..., toda la estética del Novecientos recién cerrado, reconciliarla con la ficción y con la literatura y llegar a la conclusión de que aquel designio era más bien un espejismo o una trampa.

PUNTOS DE VISTA

Quisiera que los tres ensayos que forman *La novela picaresca y el punto de vista* pudieran situarse en las coordenadas que tan sumariamente acabo de esbozar. Desde luego, el librito en cuestión no brotó de ningún interés por estudiar la *técnica* del *punto de vista* en abstracto, como categoría de una supuestamente intemporal «retórica de la ficción», y rastrearla luego en el *corpus* de la «novela picaresca española». La razón de ser y los métodos de análisis le vienen del propósito de explorar en sus dimensiones históricas una primera comprobación formal: el principio esencial que asegura la unidad del *Lazarillo de Tormes* y del *Guzmán de Alfarache* consiste en la sumisión de todos sus ingredientes al punto de vista singular del protagonista y autor ficticio.

No partía yo, pues, de ninguna previa definición o taxonomía del punto de vista. (Desde luego, no ignoraba la bibliografía pertinente, pero a menudo me desazo-

naba su obsesión clasificatoria y su absoluto desprecio de la cronología.) Al llegar al capítulo tercero, sin embargo, ya podía disponer de unos conceptos suficientemente firmes al respecto: los deducidos del análisis del *Lazarillo* y del *Guzmán*. Ésos, y no otros. La doctrina del punto de vista que aplico ahí es, por tanto, una serie de datos históricos. Ésa es la limitación —o para algunos, quizá, la ventaja— de mi propio punto de vista.

En cualquier caso, tema fundamental del *Lazarillo* y del *Guzmán* es justamente la formación del propio punto de vista que las rige: ambas *cuentan* cómo el pícaro acaba por convertirse en escritor, por qué redacta una autobiografía, qué experiencias y rasgos de talante determinan la selección y el encadenamiento de los mismos episodios que refiere, el modo y el lenguaje en que los representa, el sentido que les otorga o les supone... Por ahí, trama, estructura, técnica narrativa, estilo, «tesis», son siempre fases o versiones del punto de vista de Lázaro o Guzmán.

De hecho, deslindar tales componentes en el *Lazarillo* y en el *Guzmán*, al modo de los trabajos escolares (o de la escolástica de cierta *scholarship*), es pagar a la rutina un tributo todavía más odioso que a propósito de otras obras maestras. El gran acierto de ambos textos estriba en buena parte en la naturalidad con que esos componentes convencionales se reducen los unos a los otros: en la facilidad, por ejemplo, con que la técnica narrativa del *Lazarillo* se deja entender como «tesis» (así, la fragmentación de muchas escenas, y aun del relato en conjunto, en varios tiempos de percepción equivale a toda una concepción del mundo), o en la elegancia con que incluso ciertos pormenores de su estilo lingüístico subrayan la estructura general del *Guzmán*

(donde, pongamos, el recurso al *tú*, a la segunda persona, en los «monólogos interiores» del Pícaro no es sino un aspecto más del conflicto de «consejas» y «consejos» que organiza el libro entero). Ahora bien, si dichos componentes se reducen los unos a los otros, es justamente en cuanto dimensiones de un *yo*, manifestaciones del punto de vista del protagonista y autor.

Un tan eficaz y multivalente recurso al punto de vista para dar unidad a todos los factores de una narración, una tan inteligente red de correspondencias al servicio de la creación de un personaje, probablemente pueden considerarse un logro artístico cualquiera que sea el patrón crítico que se aplique: en definitiva —y cuando menos—, responden a unas nociones de coherencia y simetría, de armonía funcional y economía expresiva, que han sido estimadas universalmente. Pero ese logro artístico ocupa una posición bien determinada en la historia. Como apuntaba al principio, dos jalones históricos, en la *courte* y en la *longue durée*, se nos ofrecen en seguida con especial nitidez: las doctrinas literarias del Renacimiento y la génesis de la novela realista arquetípica, la novela realista del siglo XIX.

Al contar Lázaro y Guzmán su propia vida, y al contarla en términos acordes con lo que ésta ha sido y es, resulta que por primera vez en la historia europea del relato en prosa se nos ofrece un esfuerzo sostenido por imaginar *desde dentro* a unos individuos de ínfima condición social. El anónimo de hacia 1553 y Mateo Alemán ponían así entre paréntesis un dogma capital de la teoría literaria entonces comúnmente aceptada: el principio según el cual el carácter de los personajes estaba determinado por el lugar que les correspondía en la escala de la sociedad, y el destino de los plebeyos era la

caricatura ridícula, porque como repetían los preceptistas de la época, «la gente baja es la que engendra la risa».

La ambigüedad y el relativismo bienhumorados disimulan un poco la ruptura del *Lazarillo* con ese dogma: el desenfado con que el pregonero de Toledo se constituía en medida de todas las cosas y se reía de «los que heredaron nobles estados», quedaba algo velado por el hecho de que también llegaba a reírse de sí mismo. Mateo Alemán hacía más notorias las posibilidades e implicaciones del diseño de Lázaro: tomaba ese mismo diseño y, a partir de él, salía ostensiblemente del terreno cómico, para poner en clave trágica los momentos decisivos en la trayectoria de Guzmán.

Pues bien: a tal propósito, el tránsito (no diré *progreso*) del *Lazarillo* al *Guzmán* concuerda con el camino que lleva de las anteriores especies de ficción a la novela clásica de la edad realista, con su seguridad de que grandes y chicos merecen igual densidad de tratamiento artístico y, en deliciosas palabras de los Goncourt, de que «ce qu'on apelle "les basses classes" a droit au roman».

Así las cosas, se comprenderá que yo enfocara el conjunto de la picaresca en la perspectiva de la novela realista y lo contemplara principalmente como la posteridad de los procedimientos que habían producido el logro artístico y la singularidad histórica del *Lazarillo* y del *Guzmán*: los procedimientos que configuraban una y otra novela en función del punto de vista del pícaro vuelto escritor. Pero precisamente al inquirir el alcance estructural del punto de vista narrativo en el *Lazarillo* y en el *Guzmán* se hacía evidente que la constitución de la picaresca en tanto género o modalidad con una fisonomía peculiar supuso inevitablemente disolver en el mar

del sistema literario los geniales hallazgos de los dos grandes precursores.

Creo que valdrá la pena intentar precisar ahora, por rápidamente que sea, pero con horizontes mayores, uno de los sentidos en que la picaresca de los orígenes no se limitaba a transgredir las reglas de tal sistema, ni siquiera reglas tan fundamentales como las de la jerarquía socioliteraria, sino que subvertía desde los cimientos todo el discurso de la poética renacentista y se disponía a instaurar otro sustancialmente distinto, sobre bases sustancialmente nuevas. Como adelantaba más arriba, la subversión consistía en imponer la realidad a la literatura, construyéndola según las normas de la vida, no de la estética tradicional. El núcleo de la operación implicaba no ya proponer unas categorías nuevas para la narrativa, una nueva especie de prosa de ficción, sino establecer con el público de lectores un nuevo pacto de ficcionalidad. El texto capital al propósito fue el *Lazarillo de Tormes*.

LA INVENCIÓN DE LA NOVELA

Treinta años atrás, en el capítulo primero del libro de marras, creo haber argumentado suficientemente que la estructura, la técnica narrativa y el estilo de la carta de Lázaro —por no recordar otros datos— se nos ofrecen con irónicas pretensiones de epistemología y axiología: la verdad y la mentira —viene a decírsenos— se modifican siempre en la misma medida y al mismo tiempo que el individuo a quien conciernen; salvo en los precarios y cambiantes términos de cada individuo, son dudosas las posibilidades humanas de conocer la re-

alidad y reconocerle unos valores. Treinta años después, me importa sobre todo apuntar que ese ilusionismo del *Lazarillo* pone también en duda los modos entonces habituales de percibir la literatura y atribuirle un sentido por referencia a la realidad.

Hasta la fecha, la posibilidad de leer un relato como si fuera verídico, a sabiendas de que no lo era, se había aplicado con gran parquedad y sólo a textos manifiestamente fantásticos, sin contrapartida esperable en la experiencia usual, o bien a textos distanciados de la realidad por datos inequívocos de estilo, métrica, presentación... La «willing suspension of disbelief» se producía únicamente —cuando se producía— si los signos de artificio, y con ellos las razones para el «disbelief», para la incredulidad, estaban resaltados con toda ostentación. Las pretensiones de autenticidad de un libro de caballerías se acogían a una convención trivial, y sólo los más ingenuos o los más apasionados las tomaban al pie de la letra. En cambio, los visos de realidad del *Lazarillo* infringían las condiciones habituales de la ficción.

La excepcional originalidad de la carta del pregonero estriba en haber imaginado un relato que, a diferencia de todos los otros que entonces circulaban, debía poder leerse como ficticio y a la vez responder a los mismos presupuestos manejados en la vida diaria. Pero la empresa distaba de ser fácil. Si desde el comienzo quedaba claro que el libro era una ficción, los lectores se desentenderían en seguida de la mayor novedad que en él se ofrecía: el experimento, por aquel entonces paradójico, de idear una fábula con todos los rasgos de la realidad. Si no quería que se atendiera únicamente a la materia chistosa de la obra y se descuidara ese singularísimo proyecto de *inventar* como principios y vehículos de

la ficción los mismos principios y vehículos del mundo real, el autor, pues, no podía presentar el *Lazarillo* como fruto de la fantasía, sino como una historia rigurosamente auténtica.

Y eso es exactamente lo que hizo. Como sabemos, el libro se difundió como si fuera en verdad la carta de un pregonero de Toledo y sin ninguna de las señas que en la época caracterizaban los productos literarios: el verso, los géneros establecidos, los temas consagrados... Claro está, por ahí, que el novelista jamás habría tolerado que su nombre apareciera en la portada, no tanto por conservarse él incógnito cuanto para que nada impidiera pensar que el texto había sido redactado efectivamente por Lázaro. (Incluso cabe preguntarse si el autor hubiera consentido que se diera a la imprenta, en vez de difundirse sólo en manuscrito: como si fuera el mismo original, la carta misma de Lázaro de Tormes.)

En principio, las peripecias del protagonista, los lugares que mencionaba, su lenguaje y su pensamiento, lo que contaba o dejaba de contar, tampoco podían contener nada que traicionara la presunción de veracidad con que había de acometerse la lectura, nada que sugiriera que se trataba de personas, situaciones y cosas nacidas del ingenio de un escritor.

En tal sentido, realcémoslo, el *Lazarillo* era un fraude: no un relato que inmediatamente pudiera reconocerse como ficticio, sino una falsificación, la simulación engañosa de un texto real, de la carta verdadera de un Lázaro de Tormes de carne y hueso. En teoría, no *narraba* una historia real: *era* una historia real, el acto lingüístico real de un individuo real —un individuo real que a veces dice la verdad y a veces miente—. No sencillamente un relato verosímil, sino verdadero. Y también,

por ende, la obra no comparecía como anónima: quién era el autor estaba declarado de la primera a la última línea. Tenemos la convicción de que el libro no fue compuesto por nadie que respondiera por «Lázaro de Tormes». Mas que la atribución sea engañosa no quita que ahí esté y que el *Lazarillo* se difundiera, por tanto, no como un texto anónimo, sino apócrifo, falsamente atribuido.

Sin embargo, tan empobrecedor hubiera sido aceptar el libro como claramente ficticio cuanto creerlo auténtico de todo punto. Pues en ambos casos, en el uno por rutina (nadie esperaba verosimilitud de una narración literaria) y en el otro por darla por supuesta, la conformación rigurosamente realista habría perdido gran parte de su fuerza y de su capacidad de sorpresa. Acoger como verdadera una carta con los rasgos de la de Lázaro permitía regalarse con unas anécdotas y una trama chispeantes; pero descubrirla no verdadera, sino verosímil, significaba participar en un juego fascinante y asumir conscientemente una manera inédita de percepción artística: la exploración de la realidad cotidiana bajo la especie de ficción, con unas herramientas y en una medida hasta el momento sin precedentes.

Si la superchería hubiera sido absolutamente indistinguible, el lector se habría quedado sin la novedad más suculenta; si hubiera sido demasiado diáfana, no habría podido evitarse la trivialización de la empresa: reestablecidas las distancias tradicionales, el ejercicio de verosimilitud radical que suponía la obra habría resultado menos pertinente. (En especial, si saltaba a la vista que no era el propio Lázaro quien contaba su vida, ¿a qué tantos primores —desde la omisión del nombre del

autor—, y a tantos propósitos minúsculos, para hacer creíble que sí la contaba él mismo?)

En esas circunstancias, para que la obra fuera apreciada en todas las dimensiones de su riqueza, el incógnito necesitaba que se la recibiera a la vez como fidenigna y como apócrifa... La estrategia que se le ocurrió para conseguirlo es de una inteligencia endiablada. Las primeras páginas del *Lazarillo*, desde los mismos párrafos iniciales (que el editor rotuló neciamente como *Prólogo*), introducían en el lector la confiada presunción de veracidad a que hace un momento he aludido: nada había allí que hiciera pensar en la literatura de imaginación propia de la época o desmintiera que Lázaro era un ser real, y su carta, verídica. A poco de enhebrado el relato propiamente dicho, sin embargo, el protagonista hacía una revelación —la única, hasta el desenlace— que obligaba a poner gravemente en tela de juicio la condición, verdadera o falsa, del libro: Lázaro descubría que su madre había estado amancebada con un esclavo morisco, el negro Zaide.

El episodio estaba dibujado con tintas que de ningún modo implicaban acusación, burla o desprecio, y sí comprensión y ternura. Lázaro ponderaba las penalidades y los sacrificios de Antona, asistenta de unos estudiantes, lavandera, fregona de mesón, para criar a sus hijos. Recordaba a Zaide llevándoles «pan, pedazos de carne y en el invierno leños», a cuya lumbre se calentaban y no sólo se arrepentía de no haberlo querido bien al principio, sino que no vacilaba en exculparlo y desviar las censuras hacia peces más gordos: «No nos maravillemos de un clérigo ni fraile, porque el uno hurta de los pobres y el otro de casa..., cuando a un pobre esclavo el amor le animaba a esto.» Hasta desembocar en

la espléndida estampa de la despedida, en el trance en que, «ambos llorando», Antona le daba la bendición, con sencillas, escuetas palabras de dolor: «Hijo, ya sé que no te veré más...»

Unas imágenes tan cordiales y comprensivas habían de parecer en 1553 propias de una historia verdadera y no de una fabulación, porque esa mirada afectuosa a unos personajes de la insignificancia social de Antona y Zaide era extraña por igual a la narración literaria y al cuento popular, «donde la miseria del pobre» —realza María Rosa Lida— «se da por sentada sin ironía ni piedad, y no inspira detenidas evocaciones». Pero, por otra parte, la confesión era extremadamente dura. ¿Qué español del siglo XVI no procuraría esconder una infamia semejante? Tan dura, tan humillante era, en efecto, la tal revelación, que por fuerza tenía que hacer dudar de que la carta de Lázaro fuese efectivamente auténtica.

Esa duda, inevitable, no podía recibir aún una respuesta tajante, porque la narración estaba todavía en sus comienzos y en cualquier momento podía aportar la explicación que reclamaba una declaración tan insólita. Pero, como fuera, el lector tenía que escamarse: ¿no habría allí gato encerrado, no sería todo una patraña? Estoy convencido de que el novelista no sólo había previsto este impulso, sino que lo había provocado con toda deliberación, y precisamente al principio del relato. Porque a partir de ahí el lector no podía sino escudriñar el texto con cien ojos, dispuesto a comprobar si en alguna otra parte se infringía la presunción de veracidad con que lo había empezado. Pero también a partir de ese punto, y hasta los párrafos finales, el autor no volvía a darle facilidades y disponía todos los hilos del modo más convincentemente realista: Lázaro no contaba ya

nada que no respondiera ajustadamente al punto de vista que le correspondía, nada que no debiera excusarse como travesura de chiquillo o invitara a tachar de inverosímil que el propio héroe lo refiriera. Y el lector, en suspenso entre la verdad y la ficción, incierto de si aquella era realidad o fantasía, según iba pasando páginas no tenía más remedio que decirse que, en cualquiera de las dos posibilidades, todo fluía como si fuera verdad.

La duda se desvanecía en los últimos folios, cuando se averiguaba que *el caso* cuya justificación había señalado Lázaro como razón de ser de su carta autobiográfica consistía en un bochornoso *caso de honra*, en un asunto de cuernos que nadie se atrevería a hacer público y que, por tanto, denunciaba a la obra como ficticia. Una infamia, a cuenta de la madre, sembraba la perplejidad, y otra, a cuenta de la esposa, la resolvía.

Pero hasta llegar al desenlace el lector no podía confirmar en ningún sitio las sospechas que el novelista, con toda deliberación, le había suscitado al inicio, y se veía forzado a confrontar tales sospechas con las sólidas apariencias de realidad del cuerpo del relato. El *Lazarillo de Tormes*, así, conseguía que por primera vez en Europa una narración en prosa fuera leída a la vez como ficción y de acuerdo con una sostenida exigencia de verosimilitud. Es el acta de nacimiento de la novela realista.

EL ESTATUTO DE LA FICCIÓN

Por una ocurrencia, en un golpe de ingenio irónico, casi como una aporía, el incógnito narrador español había creado una nueva manera de ficción e impuesto una

nueva manera de leerla. Nos consta que en el siglo XVI el grueso del público tendía a reducir cualquier relato a uno de los extremos en la polaridad de la *verdad* y la *mentira*. Los doctos se las entendían bastante bien con las ficciones transparentemente fantásticas, pero no estaban seguros de cómo estimarlas si contenían factores que pudieran pasar por verdaderos: el peligro de confusión atentaba contra la concepción de la *poesía* (la *literatura*, diríamos hoy), la *historia* y hasta la moral cristiana. Pero el *Lazarillo*, falto de cualquier contramarca literaria y sin fronteras perceptibles con la vida real, era todo él, no ya un peligro, sino la confusión misma. Nadie se había visto antes en el brete de interpretar como ficción una fábula con tales vislumbres de realidad, tan sometida a los cánones del discurso cotidiano y apegada al dominio de la experiencia más humilde: leer el *Lazarillo* era una aventura enteramente nueva, y el propio texto, orientando en uno o en otro sentido las presunciones del lector, había de proponer los términos de acuerdo con los cuales ser descifrado.

Cuando Mateo Alemán, en 1599, tras desmenuzar y asimilar tan profundamente el *Lazarillo* como la estética de Aristóteles, quiso definir el *Guzmán de Alfarache*, no se le ocurrió mejor rótulo que el de «poética historia» (todavía Fielding etiquetaba el *Tom Jones* como «heroic, *historical*, prosaic *poem*»). «Poética», porque, según resumía el bachiller del *Quijote*, «el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron sino como debían ser», e «historia», porque, siempre de acuerdo con Sansón Carrasco y el Estagirita, «el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron» (II, 3). La baciyélmica etiqueta de «poética historia», de Mateo Alemán, o la de historia «imaginada» que Cide

Hamete Benengeli aplica al *Quijote*, responden a la imposibilidad de incluir dentro de las viejas clasificaciones un producto tan sustancialmente inédito como una narración que conjuga la prosa de la historia —el universo del lenguaje de la vida— y el vuelo ficticio de la poesía. Al hablar del *Guzmán* o del *Quijote* como «poética historia» o historia «imaginada», Alemán y Cervantes bautizan en la ortodoxia aristotélica, *sub conditione*, la suprema herejía de la novela realista.

Pero del principio al final, implícitamente, el incógnito del *Lazarillo* tampoco hace otra cosa sino definir y redefinir su libro como «historia», al tiempo que va adjetivándola con el mismo matiz contradictorio de Alemán y Cervantes: «poética», «imaginada». En 1550 y poco, el punto de partida había de ser una presunción de verdad. Presentar la obra como declaradamente ficticia habría empujado a resolverla en las categorías tradicionales y hubiera hecho casi invisible el horizonte de verosimilitud que constituía su máxima razón de ser. Partiendo de la presunción de verdad, en cambio, poniéndola en cuestión por un minuto y sustentándola luego a machamartillo, el autor, sin pretenderse maestro, dictaba un curso completo sobre los objetivos, los medios y la manera de descifrar un nuevo estilo de ficción: una ficción que no podía descartarse como simple «mentira», sino que debía ser abordada *como si* fuera «verdad», porque el autor había dirigido la atención de los lectores a confrontar las apariencias de verdad del relato con las sospechas de mentira que también en ellos había infundido, y lograba que cada vez que se les suscitara la duda no tuvieran otro remedio que contestarse que, verdad o mentira, todo fluía *como si* fuera verdad.

Así, sembrando esa duda y consiguiendo esa contes-

tación, es decir, enseñando a leer la ficción con los mismos ojos que la realidad, situando la fábula en el espacio propio de la historia, gobernando la imaginación con las riendas de la experiencia por todos compartida, convirtiendo ese *como si* en clave primaria del *Lazarillo*, y a la par mostrando el deleite de reencontrar la vida diaria como artificio, contraponiendo verosimilitud e historicidad, desentendiéndose de los dechados tradicionales, echando luz no usada sobre la trama de la cotidianiedad, el incógnito acotaba para la ficción un lugar que hasta la fecha se le había negado y que pronto sería el lugar de la novela.

En ese lugar, en efecto, edificó Mateo Alemán el *Guzmán de Alfarache*. Es poco perspicaz contemplar las analogías y diferencias entre el *Guzmán* y el *Lazarillo* desde una perspectiva simplemente argumental o temática, fijándose sólo en el protagonista mozo de muchos amos o en la motivación anecdótica de la autobiografía del Pícaro. Pero tampoco es suficiente atender a factores constructivos como la disposición del relato en tanto explicación de la escritura, ni aun siquiera a rasgos más profundos como el planteamiento en primera persona y el respeto al punto de vista. La deuda de Alemán para con el incógnito no se agota en el texto, sino que se hace también presente en el contexto.

Sabemos hasta qué punto era vital para el *Lazarillo* disfrazarse de historia, apoyarse en una modalidad comunicativa usual tanto en la vida como en la literatura, y hacer pasar por real al protagonista y presunto autor. Mateo Alemán, «criado del Rey, Nuestro Señor, y natural vecino de Sevilla», ya no vacila en firmar su obra ostentosamente, estampando su retrato entre los preliminares, ni en distanciarse del personaje a través de varios

prólogos, en particular la fundamental *Declaración para el entendimiento deste libro* que lo califica de «poética historia», acota el espacio imaginario y fija pulcramente el punto de vista desde el que el héroe cuenta su historia, en una etapa que la primera parte no alcanzaba a presentar: «Se presupone que Guzmán de Alfarache, nuestro pícaro, habiendo sido muy buen estudiante latino, retórico y griego..., pasó adelante con sus estudios, con ánimo de profesar el estado de la religión», etcétera.

Por mor de la brevedad, ese dato menudo, esa segura actitud de Mateo Alemán al trazar las coordenadas de la ficción sin el menor intento de disimular que es tal ficción, puede valernos aquí como síntoma. Para que el lector aplique a la novela los mismos criterios de interpretación que a la vida diaria, ahora no es necesario recurrir a la mistificación del *Lazarillo*, ni inventarse un relato autobiográfico corregido y publicado por el propio Alemán —al modo, digamos, de un Defoe—, ni jugar con un testigo privilegiado como el Cide Hamete cervantino. Al autor no le hace falta dar la narración por verdadera para que los lectores la enfrenten con una exigencia de verosimilitud, y no, por el contrario, con una más o menos consciente abdicación de tal exigencia, como al común del público le ocurría frente a la prosa de imaginación tradicional, frente a los libros de caballerías o las fábulas de pastores.

Es un paso de gigante, y Alemán pudo darlo porque el *Lazarillo*, que todos leían en transparencia al fondo del *Guzmán*, le había preparado el terreno. Los críticos y los semiólogos (citaré sólo a uno de singular eminencia) han inquirido a menudo en los últimos años «come si sottoscrive il patto di finzionalità su cui si basa la narrativa». A los historiadores y a los filólogos se nos ocu-

rre preguntar en seguida de *qué* «finzionalità», de *qué* «narrativa» se está hablando, y *cuándo* se firma tal «patto». Si se trata de la «finzionalità» del realismo clásico, bien podría decirse que el contrato fue redactándose, sin prisas, en la Francia y en la Inglaterra del siglo XVIII, cuando —escribe V. G. Mylne— «de las novelas que proclaman ser literalmente verídicas, y que a menudo resultan descabelladamente implausibles», por mucho que se digan memorias o cartas de rigurosa historicidad, «se marcha hacia otras que ponen menos el acento en su pretendido origen factual y se preocupan más, en cambio, de mantener los patrones cotidianos de probabilidad y posibilidad». Pero creo que el «patto» propiamente dicho no puede darse por suscrito con todos los requisitos hasta que se generaliza la más irreal de las convenciones realistas: el milagro de la narración sin narrador. El estatuto propio de la ficción realista, en efecto, no se consolida de manera definitiva hasta que la novela decimonónica, al mismo tiempo que pide ser rigurosamente juzgada de acuerdo con los patrones de la experiencia ordinaria, se atreve a descubrirse como construcción artificiosa en el recurso a un imposible narrador omnisciente.

En nuestros días, Mateo Alemán es el gran olvidado en la historia de la novela. Nadie antes, sin embargo, había imaginado un retrato tan vivo, minucioso y profundo de un marginado como Guzmán de Alfarache. Pocos en muchos siglos pasearon por el mundo contemporáneo una mirada narrativa más perspicaz sobre tantos ambientes, personajes, situaciones, o comunicaron con más eficacia y en una trama mejor elaborada el placer de reconstruir la realidad habitual como fruto de la invención. Pocos anticiparon más dimensiones de la futu-

ra novela realista. Pero Alemán, por supuesto, está lejos de poder beneficiarse del mismo estatuto que el realismo clásico. En particular, para darse a sí mismo y dar al lector una pauta de referencia, precisa todavía de una primera persona ficticia que controle la verosimilitud de cuanto abarca el espacio novelesco filtrándolo por la coherencia de un único punto de vista. No obstante, cuando en las páginas introductorias deja bien claro que la vida del pícaro es pura imaginación suya, y a la vez enuncia la premisa para leer la primera parte de acuerdo con una puntillosa exigencia de verosimilitud, la soltura de tal proceder es un adecuado indicio de que da por hecho que el tipo de novela que ofrece al lector tiene una entidad propia, un estatuto reconocible dentro de la institución literaria, y no necesita otras justificaciones: la ficción realista se defiende ya por sí misma en tanto ficción.

En el camino inicial de la novela picaresca se forjan, pues, no sólo unos textos, sino, además, unos contextos de revolucionaria originalidad: en la España de los comienzos del Seiscientos —no en balde el *Quijote* se publica en 1605— se acepta con naturalidad un nuevo modo de leer la prosa de ficción, como si no fuera ficción pero sin rechazarla por no ser historia. Gracias al *Lazarillo*, pero ya sin las deslumbrantes trampas del *Lazarillo*, el *Guzmán de Alfarache* puede dar por sellado un «patto di finzionalità» sin precedentes en la literatura europea.

Las cadenas de la literatura

Los logros sucesivos del *Lazarillo* y del *Guzmán*, en el texto que ofrecen y en el contexto que hacen posible,

marcan así una trayectoria cuyo sentido es análogo al proceso de gestación de la novela realista clásica (bastaría decir: la novela descrita en *The Gates of Horn*, el espléndido libro de Harry Levin). No sorprenderá, con todo, que el ejemplo de los dos grandes narradores españoles no bastara para llevar a la picaresca posterior por el mismo camino.

El cotejo hace evidente que después de 1604 la picaresca, como conjunto, no mantuvo la orientación que constituye la gloria de los pioneros del género. Cierto que no le faltaron rasgos convergentes con la novela realista, pero fueron menores, anecdóticos (tipos, episodios o ambientes, por ejemplo), nunca engarzados en una estructura narrativa meditada con el primor del *Lazarillo* y del *Guzmán*, y sobre todo ajenos siempre al ideal de verosimilitud que había inspirado a uno y a otro. Por el contrario, al limitarse a la imitación de sólo los aspectos más superficiales de ambas obras, la picaresca seiscentista daba muestra de escasa inventiva, desatendía la creación del personaje desde la perspectiva interior que teóricamente profesaba asumir y perseveraba, bien explicablemente, en el prejuicio socioliterario que los precursores habían evitado con resultados tan ricos (y con actitudes, por lo demás, tan diversas).

La vida del Buscón lo muestra en estado poco menos que químicamente puro, precisamente porque el arte de Francisco de Quevedo permite apreciar con toda nitidez lo que en el libro brota de una genial inspiración propia y lo que no es sino imitación inerte. Desde la primera frase es inequívoco que el *Buscón* responde a un propósito de emulación, al deseo de subirse al carro de la picaresca triunfante (el año del *Buscón*, 1604, es también el año de *El Guitón Honofre* y de *La pícara Jus-*

tina). En muchos momentos en especial, don Francisco se pliega a los modelos de Mateo Alemán y de «Mateo Luján de Sayavedra» (así va firmada la espuria *Segunda parte de Guzmán de Alfarache*, de 1602) con una humildad casi servil, hasta el punto de que incluso la división en tres libros y el número aproximado de capítulos en cada uno están tomados del *Guzmán* auténtico y del apócrifo... Los préstamos suelen ser tan meramente externos como en ese caso, porque el *Buscón* desdeña el principio de verosimilitud asociada a un punto de vista personal que en el relato de Mateo Alemán organiza unitariamente los materiales luego calcados por Quevedo sin discriminación. Pero, de otro modo, esa ostentosa servidumbre nos dice también por qué la historia de Pablos supone un paso atrás en la senda abierta por el *Lazarillo*: el *Buscón* es literatura de la literatura, literatura en segundo grado (un grado superior, tal vez), con la literatura como punto de partida y como guía, y, por ende, con unas motivaciones y unas normas narrativas tan admirables como se quiera, pero esencialmente distintas de las que configuran análogamente el orbe del discurso cotidiano y el espacio de la novela realista.

No voy a insistir en que el autor no puso ningún esfuerzo en dar a Pablos consistencia humana, entidad de criatura real, ni en que ese tratamiento del personaje obedece a la visión radicalmente conservadora de la sociedad que fue siempre propia de Quevedo y que en ese punto convergía con la doctrina estamental de la literatura que condenaba al personaje bajo a puro objeto de ridículo. La situación se aprecia mejor fijándose no en los elementos mostrencos, sino originales, no en la poética que rechaza, sino en la que se sigue espléndidamente.

El *Lazarillo* y el *Guzmán* procedían como luego será norma en la novela realista: enlazando acciones y caracteres de suerte que sucesos y actitudes dependan entre sí, o unos de otras, y de su mutua incidencia surjan elementos nuevos, capaces de marcar nuevas direcciones a la trama. En el *Buscón*, en cambio, la ilación del relato estriba esencialmente en el engarce de los múltiples significados de las palabras. Las palabras se van encadenando aun a costa de encadenar las cosas. No mandan los hechos, sino el lenguaje.

Entre las mil incongruencias que podía haber señalado en la caracterización del protagonista, notaba en su día la disparatada observación de Pablos cuando sale de rey de gallos y las verduleras le arrojan nabos y troncos de berza. «Como yo llevaba plumas en el sombrero», refiere, «entendiendo que me habían tenido por mi madre y que la tiraban, como habían hecho otras veces, como necio y muchacho empecé a decir: "Hermanas, aunque llevo plumas, no soy Aldonza de San Pedro, mi madre."» Pues bien, no parezca demasiado obvio precisar cuál es la raíz común del desatino novelístico y del acierto jocoso. Porque, desde luego, las vistosas plumas de un sombrero jamás podrían confundirse con las menudas que cubrían de cintura para arriba el cuerpo, embreado o untado en miel, de la bruja sometida a tal castigo. No son, por tanto, las plumas de la realidad, sino las *plumas* del lenguaje, las diversas acepciones de la palabra «pluma» las que deciden el curso del relato.

Ésa es, en efecto, la dirección que orienta esencialmente el curso del *Buscón*. Quevedo nos convida a un viaje en verdad fascinante: a discurrir por entre los sentidos del lenguaje y contemplarlos como si de cosas, personas o lugares se tratara. Los ejemplos pueden mul-

tiplicarse a voluntad. En el párrafo anterior al recién citado, Pablos, perseguido con nabos, decide apearse del rucio «viendo que era batalla nabal y que no se había de hacer a caballo»; lo que motiva su conducta es una homonimia *(naval/nabal)*. Unas líneas abajo alude a la pelea entre muchachos y verduleras, pero apostilla: «Yo, a todo esto, después que caí en la *privada* ['montón de excrementos'] era la persona más *necesaria* [como sustantivo, quería decir "letrina"] de la riña»; la posición del pícaro está ahora determinada por una polisemia.

Los matices del lenguaje no son en el *Buscón* reflejos de una realidad novelesca, sino objetos que la determinan. No es que los use para inventariar el mundo: es que lo crea en ellos. Por ahí, protagonista y comparsas exhiben a cada paso comportamientos puramente lingüísticos, que no se dejan traducir a otras imágenes que las verbales, a cautivantes *flatus vocis*. Un hipócrita «juraba el nombre de Dios unas veces en vano, y otras, en vacío». El espejismo nominal como resorte de la acción llega a ser absoluto. «Era de manera de mi hambre», cuenta Pablos, «que me desayuné con la mitad de mis razones, comiéndolas». «El relator [...] mudó tono, habló quedo y ronco, brincó razones y mascó cláusulas enteras». Los personajes y el relato, pues, se nutren de lenguaje, y a él, a sus ritmos semánticos y formales, se acompasan. El verdugo de Segovia, tío de Pablos, pensaba que su sobrino «estudiando podría ser cardenal, que, como estaba en sus manos hacerlos [*cardenales*, 'moratones'], no lo tenía por dificultoso». Don Toribio Rodríguez Vallejo Goméz de Ampuero y Jordán, el hidalgo arruinado, es aún más literal: «He vendido hasta mi sepultura, por *no tener sobre qué caer muerto*... Sólo el *don* me ha quedado por vender, y soy tan desgraciado, que

no hallo nadie con necesidad dél, pues quien no le tiene por ante ['primer plato'] le tiene por postre, como el remendón, azadón, pendón, blandón, bordón...»

Así hasta el infinito. Quevedo exprime, destripa y recompone a su capricho tanto las palabras como la realidad que pretendidamente designan. La potencia que aplica a animar un mundo de seres y acciones posibles sólo en el lenguaje y la agilidad con que recorre los más inesperados desfiladeros del español, por fuerza tienen que deslumbrarnos. Pero a favor de esa libertad de estilo y de un inquebrantable conservadurismo de pensamiento impone a las personas y a los hechos una dictadura que difícilmente puede satisfacernos cuando la contemplamos en el horizonte del realismo. Porque esa genial reificación del lenguaje va directamente en contra de la intuición que dio origen a la novela realista, contra el fluir de la historia que al cabo la alumbró.

Es un hecho, en efecto, que la novela ha querido jugar al equívoco no sólo de que sus contenidos son idénticos a los contenidos de la realidad, sino que además se nos comunican del mismo modo. (Que el placer del lector consista a la vez en la «ilusión referencial» y en la desilusión correlativa, en la conciencia de que la referencialidad es ficticia, no es cuestión que deba entretenernos ahora.) En verdad, nuestra imagen de la realidad depende fundamentalmente de los relatos que nos hacen y nos hacemos. En la mayoría de los casos, con todo, no sabemos cómo la hemos alcanzado, no recordamos los relatos de que procede. Nadie sabe tampoco (Cesare Segre *dixit*) en qué consiste la «síntesis memorial» que nos permite continuar a partir de un determinado momento, y sin perder el hilo, una novela cuyos capítulos anteriores de ningún modo seríamos capaces

de repetir ni aun con remota aproximación. Las pretensiones de los narradores están, pues, bien fundadas: la realidad y la novela nos dejan un poso de imágenes en buena medida iguales, en tanto no van asociadas, al revés que en la poesía, a una precisa formulación lingüística. (También por ahí volvemos a la gran mistificación que el *Lazarillo* anuncia e inicia a su modo. Porque el *Lazarillo*, precisaba yo arriba, escrito en una primera persona que a la postre debemos identificar como falsa, no es un libro anónimo, sino apócrifo —o, con más pedantería, pseudoepígrafo—. Pero ¿acaso no cabría decir otro tanto de toda la novela realista? La gran quimera del narrador omnisciente, sin ir más lejos, ¿no la convierte en escritura apócrifa por principio?)

Se entiende que la ficción novelesca haya aspirado a una transparencia análoga a la del mundo que hacemos nuestro. Nos consta que semejante transparencia se consigue a menudo gracias al arte más exquisito, que la supuesta naturalidad con que van presentándose personajes y episodios está astutamente fabricada por el escritor, que la «ilusión referencial» no se obtiene sino con trampas que el análisis llega a denunciar como escandalosas. Nada de ello debe cegarnos para reconocer que la novela ha solido pedirnos que apenas reparemos en la textura de la prosa que la sirve, que programáticamente se ha propuesto atenuar el lenguaje hasta borrarlo, que es el género parafraseable y traducible por excelencia. Ese desdén con que contempla el porvenir de perdurabilidad literal que siempre ha deseado la poesía —un desdén bien explicable en una especie consolidada esencialmente al arrimo de la tipografía— es sólo un aspecto más de la vasta rebelión de la novela contra la tradición literaria.

En cualquier caso, el *Lazarillo* y el *Guzmán* concordaban con las premisas de la novela futura: fuese con la sutil ironía del pregonero, fuese con la emocionada retórica del pecador arrepentido, el lenguaje no se hacía visible en ninguno de los dos salvo como punto de vista de los protagonistas y presuntos autores, en la medida justa para caracterizarlos. La prosa del *Buscón*, por el contrario, de ningún modo puede ser del Buscón: es el lenguaje del autor real contra el personaje, de la literatura contra la pauta de la experiencia diaria. Quevedo había tomado como modelo del *Buscón* unos relatos cuyo artificio fundamental consistía en sustituir las categorías habituales en la literatura por las categorías habituales en la vida; y con esos relatos expresa y continuamente ante los ojos daba la vuelta a los planteamientos del *Lazarillo* y del *Guzmán*, y persistía en las actitudes de la literatura vieja.

Los soberbios estudios de Maxime Chevalier han mostrado que el estilo típicamente quevedesco exacerba, gracias a unas prodigiosas dotes lingüísticas, las formas de agudeza más gratas a los caballeros y en general a la buena sociedad del Quinientos, progresivamente orilladas, en cambio, a lo largo del siglo siguiente: los *motes* o rasgos de ingenio que zahieren al interlocutor, los *apodos* que definen burlescamente un defecto, el equívoco fundado en dobles sentidos, la caricatura a base de comparaciones hiperbólicas, etcétera. Nadie pondrá en tela de juicio el supremo dominio de Quevedo en el manejo de tales instrumentos. Pero, con toda la genialidad del mundo, el *Buscón* supone devolver los esquemas novelescos del *Lazarillo* y del *Guzmán* a unas maneras estilísticas preexistentes e independientes, no pensadas al tiempo y en función de esos esquemas: su-

pone devolver el supremo hallazgo de las letras modernas a las coordenadas del sistema literario tradicional.

Con excepciones mínimas y ocasionales, *mutatis mutandis*, otro tanto ocurre en toda la picaresca tardía: con más o menos talento en el lenguaje, con más o menos garbo en la narración, el «patto di finzionalità» se ve denunciado cuando apenas empezaba a aceptarse. ¿Habrá que repetir que nos las habemos menos con una incapacidad de Quevedo o con un «fracaso» circunscrito a la tradición española que con las limitaciones históricas de toda una época? A decir verdad, mis conclusiones sobre la picaresca posterior a Mateo Alemán no disuenan de las alcanzadas para el resto de Europa. Escribe Ioan Williams: «In the period inmediately after Cervantes —the period of Avellaneda, it would not be unafair to call it— the characteristics of French fiction in general are liveliness, persistence and ineffectiveness in equal proportions, each quality the inevitable counterpart of the others», mientras «English fiction during the century was almost negligible». Nunca se subrayará bastante en qué medida el *Guzmán de Alfarache* o, en otra órbita, *Don Quijote* son la excepción, y la regla está en el falso *Guzmán* de «Luján de Sayavedra» o en el falso *Quijote* de Avellaneda: en la disolución de la novedad en la convención, «towards confirming», resume el mismo Williams, «social, cultural orthodoxy».

No debemos engañarnos. Es cierto que la picaresca posterior a Mateo Alemán, la picaresca de «the period of Avellaneda», como el *roman comique* que la revuelve con el *Quijote* (y con tantas menudencias), contribuyó eficazmente a encauzar la narrativa por un camino que acaba desembocando en la novela realista: temas, personajes, motivos del *Buscón* o *La pícara Justina* los here-

darán, por ejemplo, Defoe, Smollet, Fielding, Lesage... Pero es lícito ampliar la cita de don José F. Montesinos que servía de epígrafe a mi último capítulo: La novela se le escapa a toda Europa de las manos a principios del Seiscientos. La poética del realismo hubo de reinvertarse luego como si el *Lazarillo de Tormes* y el *Guzmán de Alfarache* no hubieran sido escritos. No estaban los tiempos para perseverar, contra la ortodoxia de la literatura, en la herejía de la novela.

NOTA EDITORIAL

A salvo la *Postdata* añadida al final, y aparte enmiendas menudas, la presente edición reproduce sustancialmente el texto publicado en 1982. En las de 1973 y 1976 rehíce los dos últimos párrafos del apartado «Cuestión disputada: la fama del *Lazarillo*» e incorporé en apéndice un cierto número de referencias a la bibliografía reciente. En la aparecida en 1982 reescribí asimismo la segunda parte del penúltimo párrafo de «'Vuestra Merced' recibe una carta» (con las notas correspondientes), corregí o maticé media docena de pasajes breves, y sustituí por otras las aludidas referencias, mínimamente aumentadas en la reimpresión de 1989.

Al hacerse ahora una nueva composición tipográfica del libro (y comprobar yo en carne viva hasta qué extremo puede ser tenaz una errata...), he mantenido, como digo, los retoques de algún alcance introducidos en 1973 y 1982, pero prescindiendo tanto de las someras actualizaciones bibliográficas insertas entonces como de las no pocas indicaciones de esa índole que sí contienen, por conveniencias privativas, las traducciones a otras lenguas.* Con toda su modestia, estos

* No obstante, para evitar la desorientación del lector, es obligado precisar aquí, como hice en las ediciones anteriores, el destino editorial de los trabajos que en la primera cité cuando aún no se ha-

ensayos tienen un lugar propio en el ámbito de los estudios sobre la picaresca, y la simple remisión a contribuciones posteriores a 1970 podría producir el espejismo de dar por conocidos y quizá soslayados temas y problemas que no estaban en mi cabeza, desequilibrando gravemente el carácter del conjunto.

Por supuesto, desde 1970 ha habido abundantes aportaciones que permiten desarrollar en diversos sentidos las ideas expuestas aquí, pero entiendo que en nada sustancial afectan a mis argumentos y conclusiones. Son bastantes los detalles que hoy revisaría, enfocaría de otra manera, o bien reforzaría con nuevos datos o argumentos; hay actitudes y opiniones literarias que estoy ya lejos de suscribir, y con frecuencia me disgustan el estilo y las concesiones a las modas del tiempo en que escribía. Sin embargo, las grandes líneas del libro siguen antojándoseme válidas.

Así, por no pasar de una muestra, ni siquiera la publicación de una novela inédita (véase arriba, III, n. 72) viene a alterar el cuadro que esbocé en la primera edición. En efecto, *El Guitón Honofre* de 1604 confirma puntualmente mis observaciones sobre la vía muerta en que entró la picaresca después del *Guzmán*. Las confirma, además, con un uso tan torpe del punto de vista, con unos plagios (hasta del *Buscón*) tan superficiales, que no es necesario hacerle sitio (o cavarle se-

bían publicado: «Para una revisión del concepto *novela picaresca*» (véase II, n. 32, etc.), al lado de «Construcción y sentido del *L. de T.*» (I, n. 3, etc.) y de «La ficción autobiográfica en el *L. de T.*» (I, n. 15, etcétera), se hallará en el imprescindible libro de Fernando Lázaro Carreter «*Lazarillo de Tormes*» *en la picaresca*, Barcelona, 1972, y reedición ampliada; el artículo mío alegado en I, n. 5, está en la *Hispanic Review*, XXXVIII (1970), pp. 405-419, y en mis *Problemas del «Lazarillo»*, Madrid, 1988, pp. 33-55 (en espera de una profunda revisión); la nota de D. McGrady (I, n. 43) salió en *Romance Philology*, XXIII (1969-1970), pp. 557-567; y el *Estebanillo González* de A. Carreira y J. A. Cid mencionado en III, n. 89, se estampó al fin por Narcea Ediciones, Madrid, 1971. Los años han dejado para siempre en el tintero varios estudios que yo prometía en 1970.

pultura) en la sección sobre Quevedo y López de Úbeda: lo dicho sobre ambos da cuenta sobrada de la situación, y con testigos de una altura harto mayor.

Por el contrario, sí me ha parecido oportuno extender mi perspectiva originaria para mostrar en términos más nítidos (espero) en qué esencial medida anticipa la picaresca la mayor innovación que desde la Antigüedad han conocido las letras europeas: el surgimiento de la novela realista, con la sustitución de las categorías de la ficción por las categorías opuestas precisamente a la ficción, las categorías de la vida, en una drástica rebelión —sólo a lo largo del siglo XX lentamente sofocada— contra la idea misma de «literatura». Las consideraciones a ese propósito forman ahora (también en la traducción italiana, y con solo escasas coincidencias en el *Postcript* de la inglesa) la *Postdata* que cierra el libro.

Oreña, 6 de julio del 2000

ÍNDICE

Francisco Rico
La novela picaresca y el punto de vista

La publicación de este libro en Biblioteca Breve, en 1970, abrió una época nueva en la comprensión de la picaresca y de la narrativa española del Siglo de Oro; ahora, al llegar a su sexta edición en Seix Barral, después de haber sido traducido al inglés, al japonés y al italiano, el clásico ensayo de Francisco Rico se completa con un capítulo inédito que sitúa reveladoramente el lugar de la picaresca en el panorama global del realismo literario. ~ El libro ofrece una relectura de las obras maestras del género en la que se concilian el análisis crítico y los planteamientos históricos. La firme unidad del *Lazarillo de Tormes* y del *Guzmán de Alfarache* nace de la subordinación de todos sus factores (trama, estructura, técnica, estilo, tesis) al punto de vista singular del protagonista y autor ficticio. El *Buscón* y las novelas posteriores, desatendiendo los vínculos de motivación y verosimilitud que aseguraban aquella unidad, devuelven la picaresca al terreno de la estética convencional, con su mecánica correlación entre jerarquías sociales y jerarquías literarias. ~ El capítulo añadido en esta edición corregida y aumentada reexamina la picaresca en la perspectiva de la mayor innovación que desde la Antiguedad han conocido las letras europeas: el surgimiento de la novela realista, con la sustitución de las categorías de la ficción por las categorías opuestas precisamente a la ficción, las categorías de la vida, en una rebelión radical contra la idea misma de «literatura».

907029-5



9 788432 208508

Seix Barral Los Tres Mundos